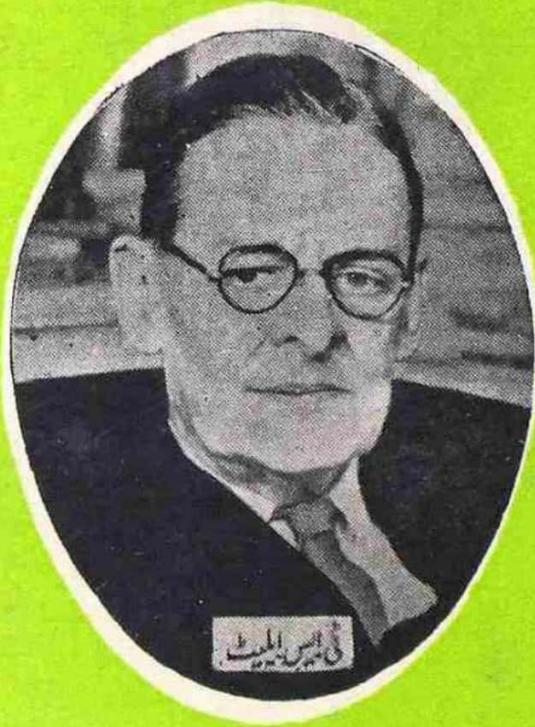
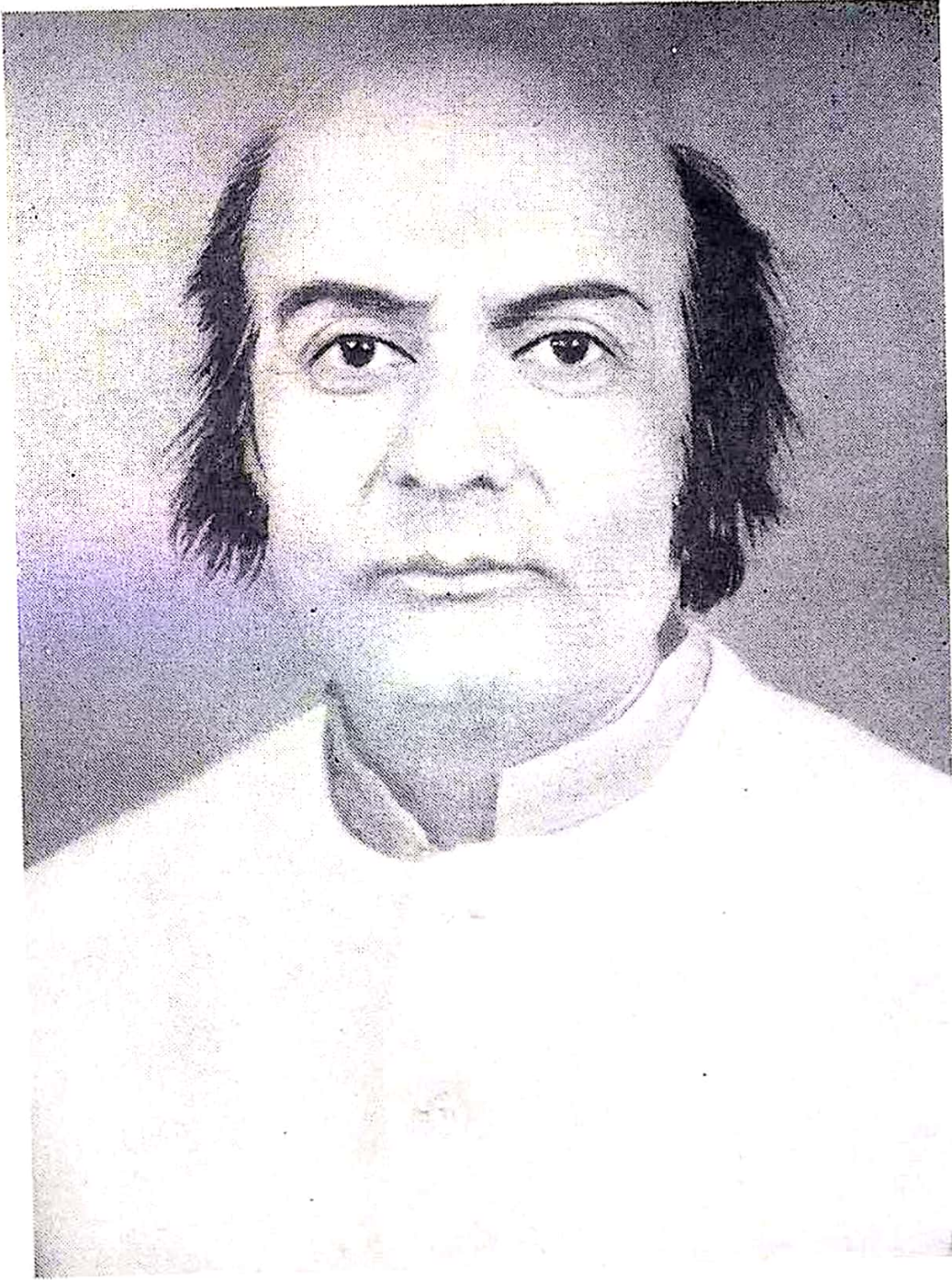
ایلیٹ کے مضامین
جمیل جالبی
ٹی ایس ایلیٹ
نیا ایڈیشن
نظرثانی اور اضافے کے ساتھ

ڈاکٹر جمیل جالبی ۔ ایم۔ اے۔ ایل ایل۔ بی۔ پی ایچ۔ ڈی۔ ڈی لٹ

بیسویں صدی کے عظیم ادیب و مفکر کے عہد آفریں تنقیدی مضامین

ایلیٹ کے مضامین

ڈاکٹر جمیل جالبی

ناشر

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

گلی عزیز الدین وکیل۔ کوچہ پنڈت۔ لال کنواں۔ دہلی ۶

پہلا ایڈیشن : مئی ۱۹۶۰ء
دوسرا ایڈیشن : ۱۹۶۶ء
تیسرا ایڈیشن (نظر ثانی کے بعد) : ۱۹۷۱ء
چوتھا ایڈیشن (نظر ثانی اور اضافوں کے ساتھ) : ۱۹۷۸ء
تعداد : ۱۱۰۰
ناشر : محمد مجتبیٰ خان
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، لال کنواں دہلی
مطبع : جے۔ کے آفسٹ پریس۔ دہلی
قیمت : قیمت - پچاس روپے

انتساب

جناب حیات اللہ انصاری کے نام

جن کے علم، فہم، خلوص اور شرافت نے دو تین ملاقاتوں میں ہی میرا دل موہ لیا۔

اس طرح کے وصال سے یا رب
کیا مٹے داغ، دل سے ہجراں کا (غالبؔ)

جمیل جالبی

فہرست

پیش لفظ

پہلا حصّہ

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ : ایک مطالعہ

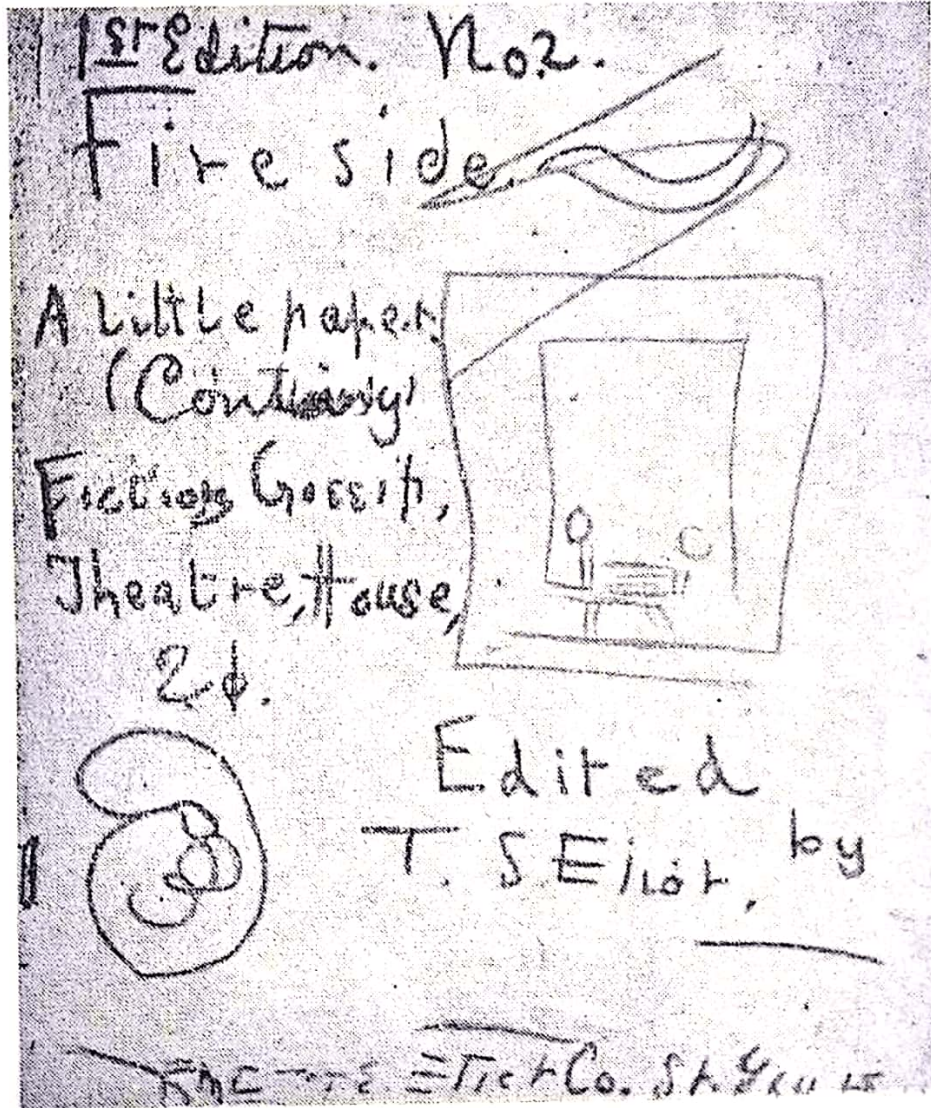
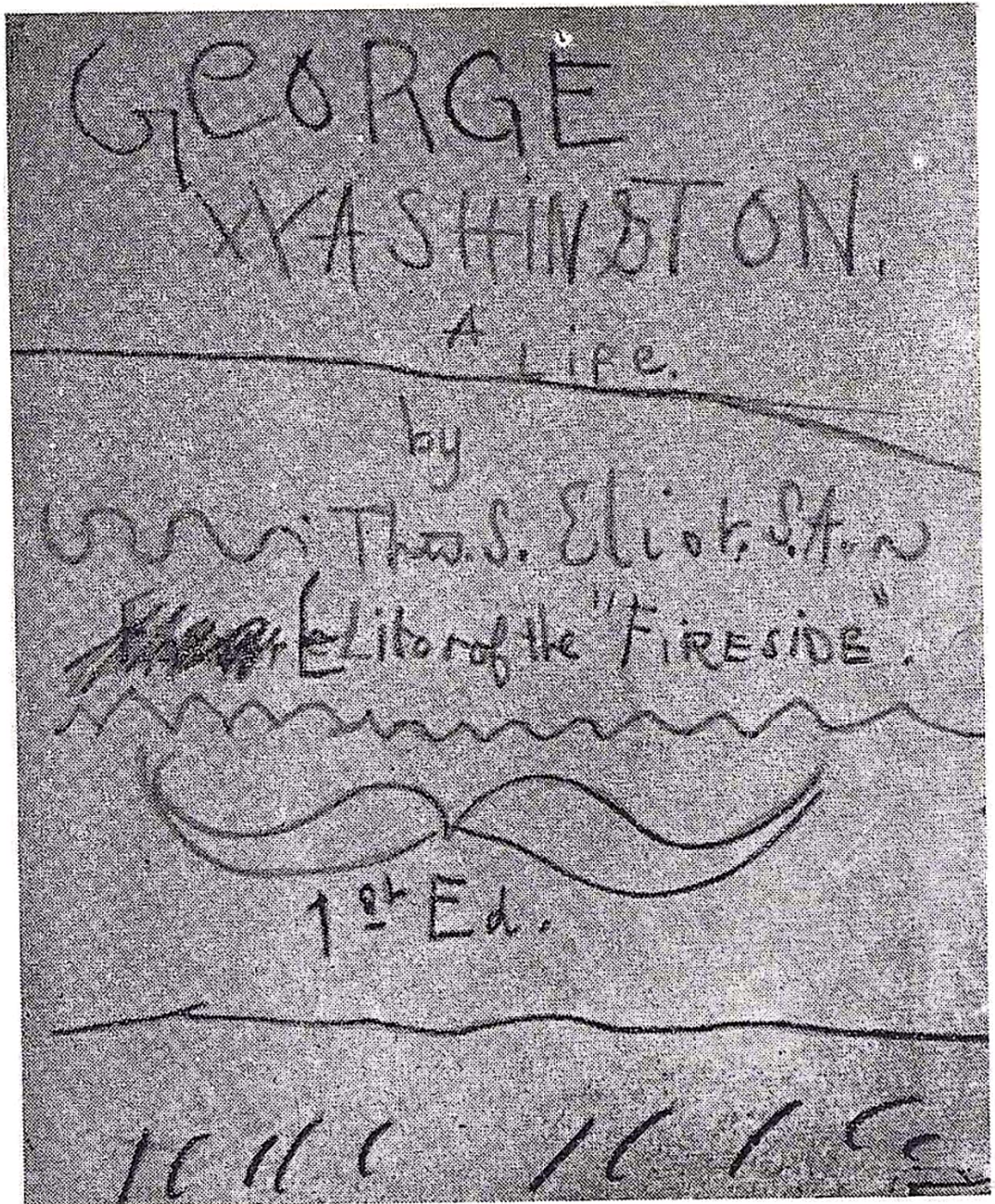
دوسرا حصّہ

ایلیٹ کے مضامین

ٹی - ایس - ایلیٹ زندگی کے آخری دنوں میں

۱۹۶۴ء

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ
۱۹۲۶ء

ٹی - ایس - ایلیٹ
۱۹۳۲ء

جب ایلیٹ سات آٹھ سال کا تھا تو سینٹ لوئی میں
اپنے خاندان والوں کے لئے ایک رسالہ ہاتھ سے لکھ
کر شائع کرتا تھا ۔ اس شوقیہ اور معصوم مشغلے
کے چند پرچے ہارورڈ یونیورسٹی میں محفوظ ہیں ، جو
ایلیٹ کے بھائی ہنری وئیر ایلیٹ کا عطیہ ہیں ۔
آپ یہاں اس رسالہ کے دوسرے شمارے کی تصویر
دیکھ رہے ہیں ۔

ایلیٹ ابھی آٹھ سال کا بھی نہ تھا کہ اس نے ایک سوانحی ”تصنیف“ بعنوان ”جارج واشنگٹن“ لکھی۔ ”کتاب“ ایک کاغذ کو چار تہہ کر کے بنائی گئی تھی جس کے چاروں صفحات پر کتاب کا پورا مواد اس طرح دیا گیا تھا:۔

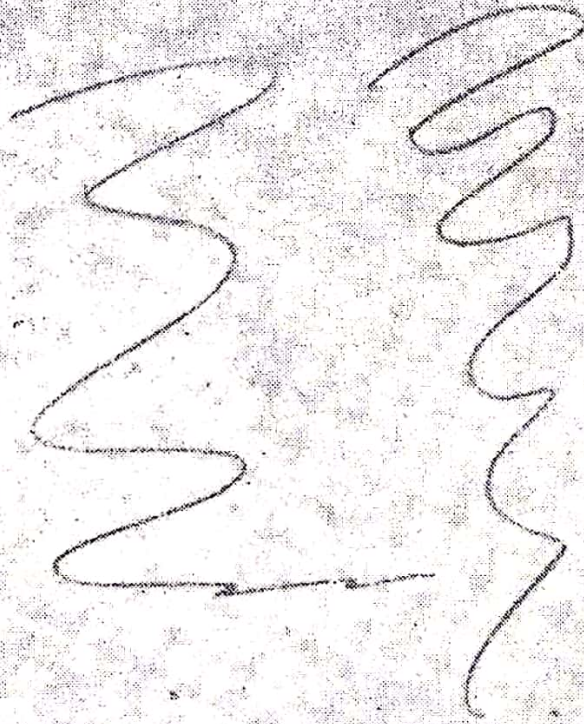
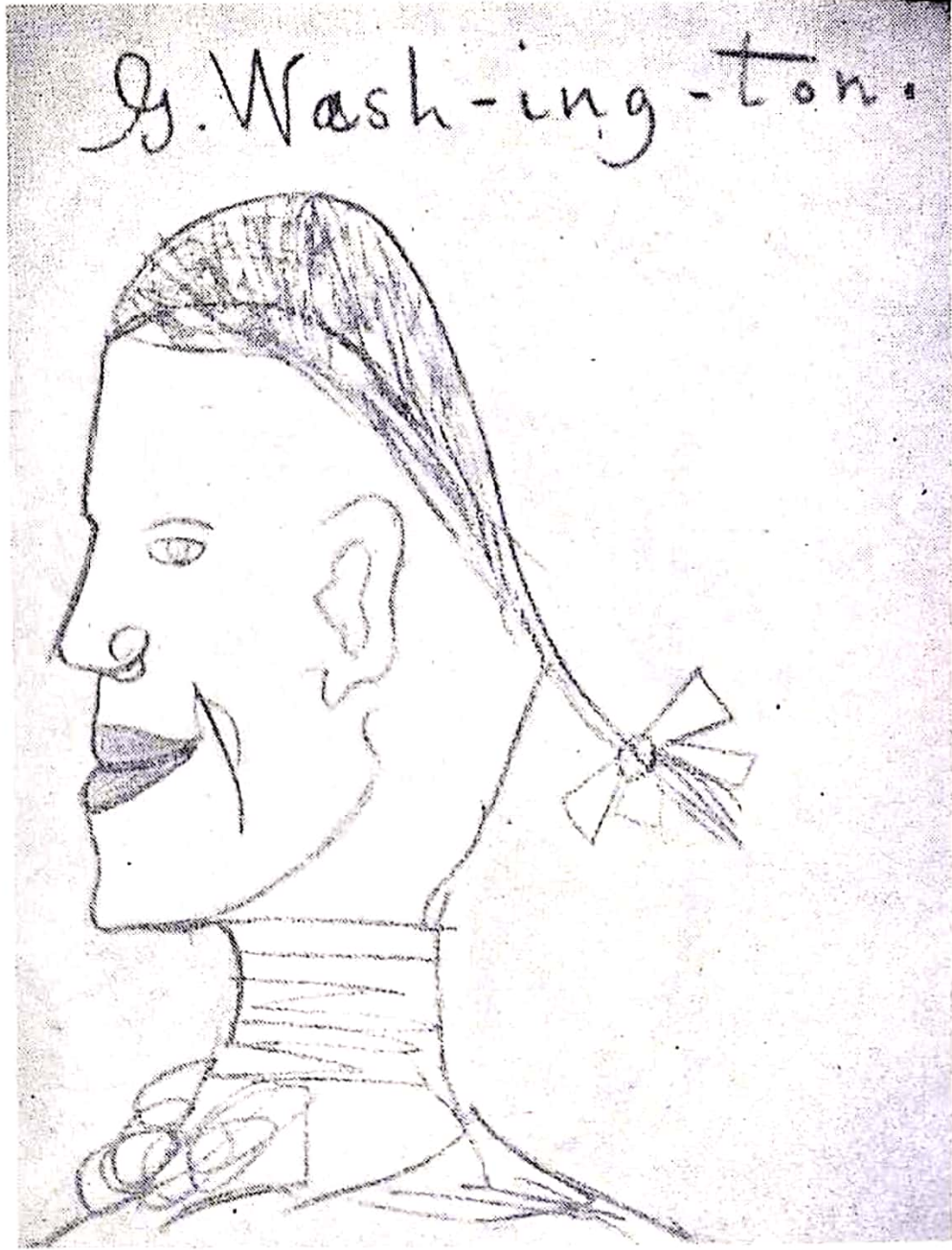
پہلے صفحہ پر کتاب کا نام جلی حروف میں اوپر ←

George Washington.
BY
T. S Eliot.

—

George Washington was BORN in
a plantation. He wanted to go to
sea but his mamma didn't want
him to, so he took to the army
First he killed French and Indians
and then British.
He freed his country and was president.
When J. Adams was president he was

اور اس کے نیچے مصنف کا نام ٹامس - ایس - ایلیٹ ،
ایس - اے ایڈیٹر ” فائر سائڈ “، نظر آرہا ہے - یہ بھی
بتایا گیا ہے کہ یہ کتاب کا پہلا ایڈیشن ہے - اس
ٹائٹل کو چند لائنوں سے مزاین بھی کیا گیا ہے -
دوسرے صفحہ سے اصل ” کتاب “ شروع ہوتی ہے ←

an admilal of someting like.
And then he died, of corse. He was
never said to say a lie. He died at
Mt. Vernon.

جس میں ,, جارج واشنگٹن ،، کی سوانح دی گئی ہے -
تیسرے صفحہ پر جہاں سوانح ختم ہوتی ہے دو
سطریں خط منحنی میں کھینچی گئی ہیں ←

آخری صفحہ پر ” جارج واشنگٹن “ کا ایک اسکیچ
بنایا گیا ہے جس پر اس کا نام بھی درج ہے -
یہ دلچسپ بات ہے کہ ایلیٹ کے ذہن میں
جارج واشنگٹن کی یہ تصویر تھی -

ایلیٹ کے
مضامین

"ادبی تخلیق کا ایک عظیم دور ہمیشہ ترجمہ کا بھی عظیم دور ہوتا ہے یا پھر نتیجہ کے طور پر فوراً بعد پیدا ہوتا ہے۔ وکٹورین عہد میں ذرا کمتر درجہ پر فٹز جیرالڈ پیدا ہوا اور سوئنبرن کے دور میں ولکن اور روزیٹی۔ وہ اہمیت جو ہسپانوی شاعری کے مورخوں نے بوسکن کو دی ہے اس پر ہم ذرا دیر کو حیرت تو ضرور کرتے ہیں لیکن ہمارے مورخین اپنے مترجمین کو بہت کم اہمیت دیتے ہیں"

ایذرا پاؤنڈ

پیش لفظ

چوتھا ایڈیشن

گزشتہ سترہ سال میں ایلیٹ کے مضامین کا واضح اثر اردو تنقید پر پڑا ہے۔ ایلیٹ کے مضامین پہلی بار ۱۹۶۰ء میں شائع ہوئے۔ ۱۹۶۶ء میں کسی ناشر نے بے شمار غلطیوں کے ساتھ اسے لکھنؤ سے شائع کیا۔ ۱۹۷۱ء میں یہ کتاب نظر ثانی کے بعد پھر شائع ہوئی۔ اور اب ۱۹۷۸ء میں چوتھی بار پھر شائع ہو رہی ہے۔ یہ ایڈیشن پچھلے ایڈیشنوں سے ان معنی میں مختلف ہے کہ اُن میں صرف نو مضامین شامل تھے۔ زیرِ نظر ایڈیشن میں ۱۴ مضامین شامل ہیں۔ اس ایڈیشن کے لئے خاص طور پر میں نے چار نئے مضامین لکھے ہیں جن میں نقّاد، شاعر اور ڈرامہ نگار کی حیثیت سے ٹی۔ ایس ایلیٹ کا مُطالعہ کر کے جدید ادب میں اس کا مقام متعین کیا گیا ہے۔ میں نے سارے ترجموں پر نظر ثانی کر کے انہیں بساط بھر بہتر بنانے کی کوشش کی ہے۔ پہلے ایڈیشن کا پیش لفظ بھی کتاب میں شامل ہے کیونکہ اس سے ایلیٹ کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ کتابیات پر نظر ثانی کر کے ضروری اضافے کر دیئے گئے ہیں۔ اس طرح اب یہ کتاب ایک طرف ایلیٹ کا مُطالعہ پیش کرتی ہے اور دوسری طرف اس کے عہد آفریں، منتخب تنقیدی مضامین کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس اعتبار سے پیشِ نظر ایڈیشن ایک نئی کتاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ خدا کرے یہ ایڈیشن اہلِ ذوق کے لئے اور زیادہ مفید ثابت ہو۔

جمیل جالبی

یکم جنوری ۱۹۷۸ء

پیش لفظ

پہلا ایڈیشن

(۱)

یہاں آپ یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ میں نے یہ ترجمے کیوں کئے اور ان ترجموں کے لئے ایلیٹ کے تنقیدی مضامین ہی کا انتخاب کیوں کیا؟ اس بات کا ایک سیدھا سادا سا جواب تو یہ ہے کہ میرا جی چاہا اور میں نے ترجمہ کر دیا۔ پبلشر نے مناسب سمجھا اور اسے شائع کر دیا۔ اللہ اللہ اور خیر سلا۔ لیکن یہ بات کہہ کر شاید میں آپ کو "آبیل مجھے مار" کی دعوت دوں گا ـــــ ویسے اگر سچ پوچھیں تو بات بھی یہی ہے کہ ایلیٹ کی تحریریں مجھے پسند ہیں۔ اس کا انداز بیان اور زاویہ نظر مجھے بھاتا ہے۔ اس کی سنجیدگی، اس کے خیالات کی گہرائی اور بات میں سے بات نکالنے کا ڈھنگ مجھے اچھا لگتا ہے اس لئے میں نے اس کے تنقیدی مضامین سے ان نو مضامین کا انتخاب کر لیا جو نہ صرف اپنے اپنے طور پر عہد آفریں ہیں بلکہ ان میں ادب و تہذیب کے مسائل کو عالمگیر ذہنی تناظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے۔ ان ترجموں سے میں نے اپنے ذہن کی تعمیر کا کام لیا ہے۔ یہ ترجمے دراصل میرے لئے ریاض کی حیثیت رکھتے ہیں جن کے ذریعہ میں نے ایلیٹ کی فکر اور اس کے طرز ادا کو اپنے مزاج میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ ان مضامین کا ترجمہ کرتے وقت میری ہڈیاں بولنے لگی تھیں۔ ان ترجموں کے بعد کم از کم مجھے یہ اندازہ ہو گیا ہے کہ اگر اردو زبان میں فلسفیانہ اور سنجیدہ تحریروں کے ترجمے کئے جائیں تو اس میں اتنا "سہار" ضرور ہے کہ وہ ان کا اظہار کر دے واضح

رہے کہ میں نے یہاں "وسہار" کا لفظ استعمال کیا ہے جس کے معنی سے شاید آپ مجھ سے زیادہ واقف ہیں۔

عام طور پر کسی ترجمہ کو اچھا سمجھ کر جب اُس کی تعریف کی جاتی ہے تو یہ کہا جاتا ہے کہ اس میں بڑی روانی ہے۔ زبان بامحاورہ و سلیس ہے اور مضمون واضح ہے لیکن اس بات پر اگر سنجیدگی سے غور کیا جائے تو اندازہ ہو سکتا ہے کہ صرف روانی و سلاست ہی ترجمے کے بنیادی اجزا نہیں ہیں۔ آپ خود ہی اندازہ کیجئے کہ سنجیدہ و پیچیدہ تحریر کا ترجمہ صرف رواں و سلیس کیسے ہو سکتا ہے جب کہ زبان کا مزاج اور جملوں کی ساخت ہماری زبان کے مزاج اور جملوں کی ساخت سے مختلف ہو جب کہ ایک طرف تو ہمارے ہاں طویل جملے لکھنا مشکل کام ہو اور دوسری طرف قول محال اور جملۂ معترضہ کا رواج بھی جدید روش کے ساتھ زبان میں داخل ہوا ہو۔ ترجمہ کا مزاج اصل تحریر کے مزاج سے الگ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ زبان ایک نئے مزاج سے روشناس ہو کر پھیلتی اور بڑھتی ہے۔ نئے لہجے اور جملوں کی نئی ساخت کو اپنے مزاج میں جذب کر کے اظہار کی نئی قوتوں سے متعارف ہوتی ہے۔ ترجمہ کی اہمیت یہی ہے کہ ایک طرف تو اس کے ذریعہ نئے خیالات زبان میں داخل ہوتے ہیں جس سے ذہنی جذب و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ دوسرے، زبان کی قوتِ اظہار میں نئے امکانات پیدا ہونے لگتے ہیں اور وہ زبان بھی سنجیدہ خیالات کے بیان پر قدرت حاصل کر کے احساس و خیال کی نئی نئی تصویریں ابھارنے کی اہل ہو جاتی ہے۔

اکثر ترجمہ کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے ہاں افسانوں اور ناولوں وغیرہ کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پا گئی ہے۔ جب کسی فلسفیانہ و پیچیدہ تحریر کا ترجمہ کیا جائے گا تو ظاہر ہے اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی جو خود اپنی زبان میں براہ راست لکھنے سے پیدا ہوتی ہے اور جب یہ روانی ترجمہ میں پیدا نہیں ہو سکتی تو وہ ترجمہ اصل کیسے معلوم ہو گا؟ ایسے میں مترجم کا فرض یہ ہے کہ وہ مصنف کے لہجے اور طرزِ ادا کا خیال رکھے۔ لفظوں کا ترجمہ قریب

معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور ضرورت پڑنے پر نئے مرکّبات بنائے، نئی بندشیں تراشے، اور نئے الفاظ وضع کرے۔ ایسے ترجمے سے آخر کیا فائدہ جو سلاست تو پیدا کر دے لیکن مصنّف کی رُوح، اس کے لہجے اور تیور کو ہم سے دور کر دے اور ساتھ ساتھ زبان کے مزاج کو اسی طرح روایتی روشن و اظہار بیان پر قائم رکھے اور اس میں کسی اضافے، نئے امکان یا تجربے کی کوشش نہ کرے زبان کے مزاج کو بدلنے، اسے نئے امکانات سے روشناس کرانے اور طرزِ ادا کے نئے نئے ڈھنگ سے آشنا کرانے میں مترجم کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسری زبان کی تہذیب کے ساتھ مِل کر نئے نئے گُل کھِلا سکتی ہے۔

انگریزی زبان تہذیب و مزاج کے اعتبار سے اردو زبان سے مختلف ہے۔ انگریزی میں جملوں کی ساخت فاعل، فعل، مفعول کی ترتیب اور تہذیبی انداز نظر ہماری زبان سے مختلف ہے۔ اب ایسے میں ترجمے کے تین طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک طریقہ تو یہ کہ اصل متن کا صرف لفظی ترجمہ کر دیا جائے اور بس (اسے ترجمہ کرنا نہیں کہتے مکھی پہ مکھی مارنا کہتے ہیں) دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ مفہوم لے کر آزادی کے ساتھ اپنی زبان کے روایتی و مقبول اندازِ بیان کو سامنے رکھتے ہوئے ترجمہ کر دیا جائے۔ تیسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ترجمہ اس طور پر کیا جائے کہ اس میں مصنّف کے لہجے کی کھنک بھی باقی رہے، اپنی زبان کا مزاج بھی باقی رہے اور ترجمہ اصل متن کے بالکل مطابق ہو۔ ترجمہ کی یہ شکل سب سے زیادہ مشکل ہے۔ ایسے ترجمے سے زبان و بیان کو ایک فائدہ تو یہ پہنچتا ہے کہ زبان کے ہاتھ بیان کا ایک نیا سانچہ سامنے آجاتا ہے۔ دوسرے جملوں کی ساخت ایک نئی شکل اختیار کر کے اپنی زبان کے اظہار کے سانچوں کو وسیع تر کر دیتی ہے۔ اب جبکہ زبانوں کے رشتے زیادہ وسیع ہو کر ایک دوسرے سے قریب تر ہو رہے ہیں ضرورت اس امر کی ہے کہ مترجمین بھی اظہار کے سانچوں اور جملوں کی ساخت کا خاص طور پر خیال رکھ کر زبان کو نئے تقاضوں اور نئے امکانات سے روشناس کریں۔ میں نے ان ترجموں میں، اپنی کم مائیگی کے باوجود مقدور بھر کوشش کی ہے کہ کس طرح اپنی زبان کو اظہار کے جدید تقاضوں کا اہل بنایا جائے۔ جہاں

تک ہماری زبان کا تعلق ہے اس میں شاعرانہ انداز بیان کے لئے تو بڑی گنجائش ہے لیکن پیچیدہ و فلسفیانہ تحریروں کے ترجموں میں یہ ماند سی پڑ جاتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہے کہ ہم نے ایسے ترجمے کم کئے ہیں جس میں زبان و بیان کے نئے اسلوب و تجربہ کا خیال بھی رکھا گیا ہو۔ دوسرے ترجمے کے وقت نہ تو ہم نے نئے لفظوں کی ٹوہ لگائی ہے اور نہ لفظوں کو مخصوص معنی و مفہوم میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک ہی لفظ کو مختلف لفظوں سے ترجمہ کرکے ہمیشہ اپنا کام نکال لیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارے ہاں یہ الفاظ ذہن میں پورے طور پر معنی و مفہوم کی تصویر اُبھارنے میں ناکام رہتے ہیں۔ لفظوں کے ترجمے اور معنی متعین کرنے سے ایک طرف تو ابلاغ کا مسئلہ سہل ہو جاتا ہے دوسرے زبان میں سنجیدگی اظہار پیدا ہو جاتی ہے۔ پچھلے دنوں میٹرک کے امتحان میں ایک سوال یہ پوچھا گیا کہ "مخلوط اور مرکب میں کیا فرق ہے۔ مثالیں دے کر واضح کیجئے۔ بہت سے طلبہ اس سوال کا جواب صرف اس لئے نہ دے سکے کہ انہوں نے اپنے نصاب کی کتاب میں آمیزہ اور مرکب، کا فرق پڑھا تھا اور یہاں ممتحن نے 'آمیزہ' کے بجائے 'مخلوط'، کا لفظ استعمال کر کے ابلاغ کے مسئلہ کو طلبہ کے لئے دشوار تر بنا دیا تھا۔ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم ترجموں کے ذریعہ اس ابہام کو دور کریں اور لفظوں کے معنی و مفہوم متعین کرکے انہیں اپنی تحریروں کے ذریعہ مروج کریں۔ انگریزی لفظوں کے اُردو ترجموں کی بے احتیاطی کا اثر ہمیں جدید نثر میں عام طور پر نظر آتا ہے جس کے اکثر جملے بے معنی و بے ربط سے معلوم ہوتے ہیں۔ اچھے ترجموں کے ذریعہ اس خرابی کو بھی دور کیا جا سکتا ہے۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مترجم میں کام کرنے کا محرک یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے دماغ پر زور ڈالے بغیر کسی دوسرے کے پھلوں کو اپنی زبان کے خوان میں رکھ کر پیش کر دے۔ اگر کتاب کا مصنف مشہور ہو تو اس کے سہارے مترجم کو بھی شہرت کے پر لگ گئے۔ حالانکہ دیکھا جائے تو معاملہ اس کے برعکس ہوتا ہے۔ ایک طرف تو مترجم کی ذات مصنف کی ذات سے ہمیشہ کم تر رہتی ہے برخلاف اس کے مصنف کی شخصیت ترجمہ کے ذریعہ پھیل کر اور بڑی ہو جاتی

ہے۔ اپنی بات ہو تو آدمی جس طرح چاہے اس کا اظہار کرے لیکن ترجمہ میں آدمی بندھ کر رہ جاتا ہے۔ مصنف کے ہاتھ میں اس کی باگ ڈور ہوتی ہے۔ اگر اس نے گرفت سے نکلنے کی کوشش کی تو اصل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے بالکل مطابق رہنے کی کوشش کی تو بیان میں اجنبیت در آتی ہے۔ جملوں کو توڑ کر اپنے طور پر بیان کرنے کی کوشش کی تو اس کی زبان، بیان و اظہار کے نئے امکانات سے محروم ہو جاتی ہے۔ ایسے میں مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ دوسری زبان کے اظہار کو اپنی زبان کے اظہار سے قریب تر لائے اور مصنف کے لہجے اور طرزِ ادا سے اپنی زبان میں ایک نئے اسلوب کے لئے راہ ہموار کرے جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں کہ ہمارے ہاں اکثر و بیشتر ترجمے اُردو کے روایتی و مروجہ طرزِ ادا کے ذریعہ کئے گئے ہیں جس سے زبان اور اسکی قوت اظہار کو ترجموں سے وہ فائدہ نہیں پہنچ سکا ہے جس کے امکانات ہمیشہ اچھے ترجموں میں ہوتے ہیں اور جن کی ہمیں زبان و بیان کی ترقی کے لئے شدت سے ضرورت ہے۔ ایسے ترجموں میں ممکن ہے آپ کو اجنبیت کا احساس ہو لیکن اس اجنبیت سے جب آپ مانوس ہو جائیں گے تو آپ خود محسوس کریں گے کہ اب زبان خیال و احساس کے بوجھ تلے دب کر نہیں رہ جاتی بلکہ اس میں اثر آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسے ترجمے روا روی میں نہیں پڑھے جا سکتے اور نہ ان کی حسن و دلکشی ایک ہی نظر میں آپ کے دیدہ و دل تک پہنچ سکتی ہے۔ بلکہ ایسے ترجموں کو آپ پلاٹ کہانی یا موضوع کی دلچسپی اور افادیت، زیادہ نئے فلسفیانہ اندازِ فکر، سنجیدہ تہذیبی رویوں، جملوں کی نئی ساخت، اظہار و اندازِ بیان کے نئے امکانات کے لئے پڑھیں گے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے۔

"جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان فکر اور لطافتِ اظہار کے اعتبار سے امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند

درجہ رکھتی ہے"۔

ہم اپنی زبان کو جب تک لطافتِ اظہار کے تنوع اور علوم کی وسعت سے مفید نہیں بنائیں گے، ہماری زبان پیچھے رہ جائے گی اور ہماری پوری تہذیب بھی موت کے آغوش میں جا سوئے گی۔ میرا خیال ہے کہ ہم اچھے ترجموں کے ذریعے اپنی زبان اور تہذیب کی خدمت کر کے اسے مفید، کار آمد اور مؤثر بنا سکتے ہیں۔

(۲)

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جب تک ادب' ادب رہے گا، اس وقت تک تنقید کے لئے جگہ باقی رہے گی۔ کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے"۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ "ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہیئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے"۔ ان حوالوں میں دو باتیں اہم ہیں۔ ایک تو تنقید کی بنیاد کا مسئلہ اور دوسرا نقاد کی بنیادی حیثیت کا سوال۔ ان دونوں باتوں کو سامنے رکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق و تنقید میں جذبہ، احساس، خیال اور اظہار کا مسئلہ تقریباً یکساں ہے۔ دونوں سے تہذیب کے ارتقاء میں مدد ملتی ہے۔ دونوں نے اپنے طور پر ذہنِ انسانی کو متاثر کرتی ہیں اور دونوں سے زبان، خیال، احساس و جذبہ کی نشوونما میں مدد ملتی ہے۔ اگر کسی دور کا علامتی اظہار تخلیق میں ہوتا ہے تو اس دور کا مکمل اظہار اچھی تنقید کے ذریعہ ہوتا ہے۔ نقاد دراصل غیر معمولی صلاحیتوں کا قاری ہوتا ہے۔ "عام قاری" اور "نقاد قاری" میں فرق یہ ہے کہ اس کے پاس اظہار کا وسیلہ بھی ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ کسی بات کو وہ کیوں پسند کر رہا ہے۔ اسے اپنے احساس پر اعتماد ہوتا ہے اسی لئے وہ اپنے ذہنی تجسس کے سہارے ادب و تہذیب کے متعلق نئے نئے سوال اٹھاتا ہے اور نئے نئے مسائل سامنے لاتا ہے۔ وہ اپنے تجربہ کا اظہار بھی کر سکتا ہے اور اس تجربہ کا دوسرے تجربوں سے مقابلہ بھی کر سکتا ہے۔ اس طرح ایک طرف تو وہ تخلیق سے لطف اندوز ہونے کے جذبہ میں اضافہ کرتا ہے اور دوسری طرف تہذیب

کے بنیادی احساسات میں تیزی اور جلا پیدا کرتا ہے۔ اُلجھے اُلجھے محسوسات، خیالات، جذبات، اور عقائد کو ایک نئے عمل کے ساتھ ترتیب دیتا ہے۔ ذہن کی اس نئی تخلیقی ترتیب کا نام تنقید ہے۔

نقاد اپنی تحریروں کے ذریعہ خیالات و محسوسات کی تعمیم کرتا ہے ہمارے مذاقِ سخن کو بناتا اور سنوارتا ہے، اپنے زمانے کے شعور کی تشریح و تاویل خود اپنے زمانے کے لوگوں کے سامنے کرتا ہے۔ حال کا رشتہ ماضی سے جوڑتا ہے اور ماضی کو نئے نئے زاویوں سے دیکھ کر دوسروں کی توجہ بھی اس طرف مبذول کراتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ماضی سے وہ کیا سیکھ سکتا ہے اور حال کو اس سے کیا فائدہ پہنچا سکتا ہے۔ مثلاً جب ہم شاعری، یا کسی دوسرے فن پر بات کرتے ہیں تو ہماری یہ بات چیت دراصل ہمارے اپنے تجربے احساس اور فکر کا یا تو اظہار کرتی ہے یا پھر اس کو پھیلانے اور وسیع تر کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ جیسے اچھی شاعری یا کسی اور فن کے لئے گہری فکر، وسیع تجربے، مطالعے اور سچے احساس کی ضرورت پڑتی ہے، اسی طرح اس کے مطالعے کے لئے بھی ان سب چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ سب چیزیں جب شاعری میں داخل ہوتی ہیں تو اچھی شاعری پیدا ہوتی ہے اور جب وضاحت کے ساتھ ان کا اظہار کیا جاتا ہے تو اچھی تنقید۔ ذرا سے ادب کو پورے طور پر سمجھنے اور اس کی توصیف کرنے کے لئے پورے ادب کے مطالعے اور تفہیم کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف اپنی زبان کے ادب کی بلکہ دوسری زبانوں کے ادبیات کی بھی اور بالخصوص ان زبانوں کی جنہوں نے ہماری زبان کو بنانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے۔ انگریزی زبان نے اردو زبان کو حد درجہ متاثر کیا ہے اور جدید انگریزی ادب کو ایلیٹ کی شاعری اور تنقیدوں نے متاثر کیا ہے اسی لئے ایلیٹ کی اہمیت ہمارے لئے بھی بڑھ جاتی ہے۔

تنقید کی بدنامی کے ذمہ دار وہ لوگ ہیں جو یا تو ایسی جگہ بیٹھے ہیں جہاں ان سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ کتابیں تصنیف کریں گے یا مضامین لکھیں گے یا وہ لوگ ہیں جن کے پاس کہنے کے لئے تو کچھ ہے نہیں لیکن وہ صرف یہ سوچ کر لکھتے ہیں کہ لکھنے کی یا تو انہیں باعتبارِ پیشہ ضرورت ہے

یا اپنی علمیت وقابلیت سے اپنے طلبا در اصل معاشرہ کو مرعوب رکھنے کی ضرورت ہے۔ اگر ایسے لوگ تنقید نہ لکھتے، تو ہرزہ گوئی اور مہمل نویسی کا اتنا انبار نہ لگتا۔ اور صرف چند کام کی کتابیں سامنے آتیں جو نہ صرف قابلِ مطالعہ ہوتیں بلکہ ان کے ذریعہ زمانے کے شعور کو سمجھنے، مذاق کو سنوارنے، اور تہذیبی رجحانات کے دھاروں اور عوامل کو دیکھنے میں مدد ملتی۔ وہ لوگ جو تنقید کو تخلیق سے کمتر سمجھتے ہیں اور کسی قوم کی تخلیقی نامردی تصور کرتے ہیں، دراصل یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو ادب و تہذیب کے عوامل کی تکذیب کرکے اُسے زندگی کے عوامل سے الگ دیکھتے ہیں اور ساتھ ساتھ یہ نہیں جانتے کہ تنقید کیا ہے اور ذہنِ انسانی کی جلا کے لئے اس کی کیا ضرورت اور اہمیت ہے۔ ادب کی تاریخ سے تنقید کو پورے طور پر خارج کر دیجئے اور دیکھئے کہ آپ کے پاس افہام وتفہیم کے لئے پھر کیا رہ جاتا ہے؟ افہام وتفہیم اور خیالات و محسوسات کے اظہار کا سب سے بڑا ذریعہ تنقید ہے۔ ایلیٹ انہی اقدار کا علمبردار ہے۔ اس کی نظر ساری تہذیب اور اس کے مسائل پر ہے اور ان سب مسائل کی روشنی میں وہ ادب کا مطالعہ کرتا ہے اور تو اور وہ کھانے پکانے کے فن سے قوم کو بے نیاز دیکھ کر اس کے زوال کے آثار کا پتہ دینے لگتا ہے۔ یہی وہ اقدار ہیں جن کی ہمیں ضرورت ہے اور جن کے مطالعہ سے ہم ادب کو پوری زندگی کے ساتھ لے کر چل سکتے ہیں اور ادب کو پورے معاشرہ کی تہذیب اور زندگی کا ذریعۂ اظہار بنا سکتے ہیں۔

ایلیٹ نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ انگریزی ادب کی اقدار کو نئی تہذیب و اہمیت کے ساتھ متعین کیا ہے اور انگریزی ادب کا یوروپی اقدار، تہذیب و کلچر کے ساتھ رکھ کر جائزہ لیا ہے۔ اس نے اپنی تنقیدوں کے ذریعہ رجحانات کا مطالعہ کیا ہے۔ مختلف عوامل اور رویوں کو واضح کیا ہے۔ ایسے نقاد جو سارے ادب کی اہمیت کو نئے سرے سے ترتیب دے کر نئے خیالات و رجحانات کو پیدا کرکے ادب کو نئی زندگی اور نئی توانائی بخشتے ہیں، خال خال نظر آتے ہیں! ایسے نقاد ادب کے دھاروں کو بدل کر فکر و تخلیق کے راستوں کو اُجاگر کر دیتے ہیں اور آنے والی نسلیں برسوں اسی مزاج پر اپنی تخلیقات کی بنیاد رکھ کر ادب میں رنگا رنگ پھول کھلاتی رہتی ہیں۔ ایلیٹ اس اعتبار سے

بیسویں صدی کا سب سے بڑا نقاد ہے۔ اس نے گزشتہ چالیس سال میں کالج کے اساتذہ و طلبہ سے لے کر اسکالرز، شعراء، اُدبا کے ہر طبقہ کو متاثر کیا ہے اور آج ایلیٹ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں اس انداز سے پڑھایا جاتا ہے جیسے کسی مرحوم شاعر یا نقاد کو۔ کسی کی شہرت کی انتہا یہ ہے کہ وہ اپنی زندگی ہی میں افسانہ بن جائے۔ سنہ ۱۹۴۸ء میں جب ایلیٹ کو نوبل پرائز ملا تو اس نے اپنے ایک بیان میں کہا تھا کہ "ترقی کا عمل بھی بہت دلچسپ ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود ایک افسانہ بن رہا ہے۔ ایک ایسی شاندار مخلوق جو وجود نہیں رکھتی"

ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ کسی نے قدر اوّل کی شاعری بھی کی ہو اور قدر اوّل کی تنقید بھی تخلیق کی ہو۔ ایلیٹ اس کی نمایاں مثال ہے۔ اگر اس بات کا تجزیہ کیا جائے کہ ایسا کیوں ہے تو اس کی وجہ یہ نظر آتی ہے کہ ایلیٹ کی شاعری اور تنقید ایک ہی قوت کی دو مختلف شکلیں ہیں۔ وہ چیز جو وہ اپنی شاعری میں پیدا نہ کر سکا اس کا ذکر اس کے ہاں تنقیدوں میں مل جاتا ہے۔ اس کی تنقیدیں اس کے کارخانۂ شاعری کا ایک جزو ہیں اور شاعری کی تخلیق کے سلسلے کے احساسات، خیالات، مطالعے اور عمل کا بیان یا تعمیم ہیں۔ اس لئے اس کی تنقیدیں ذہنی جستجو کا اظہار بن جاتی ہیں اور مستقبل کے تخلیقی و تنقیدی ادب کے لئے بڑے امکانات اپنے اندر پوشیدہ رکھتی ہیں۔ اس کی شاعری کی طرح اس کی نثر میں بھی اختصار پسندی ہے۔ وہ کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کو بیان کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی تحریروں میں گہری سنجیدگی، غیر معمولی علمیت اور گہری فکر کے باوجود ایک ذاتی تعلق کا احساس رہتا ہے، اور پڑھتے وقت قاری کا ذہن کچھ یوں محسوس کرتا ہے گویا وہ اسی سے مخاطب ہے۔ اس کی تحریروں کے ٹھنڈے اندازِ گفتار میں بلا کی جاذبیت ہے۔

ایلیٹ کی تحریروں میں روایت کی اہمیت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے۔ وہ روایت کو ذہنِ انسانی کی ترقی اور تہذیب و ادب کے صحت مند ارتقاء کے لئے ازبس ضروری خیال کرتا ہے۔ احساسِ ماضی اس کی تحریروں میں ہر جگہ رسا بسا نظر آتا ہے۔ لیکن یہ ماضی کوئی مردہ یا فرسودہ

ماضی نہیں ہے بلکہ زندہ روایت کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا ہے جس کا تعلق حال سے بھی اسی قدر گہرا ہے جس قدر خود حال کا مستقبل سے۔ اس ماضی میں ماضی بھی ہے اور حال بھی ہے۔ ماضی اور حال کا فرق زمانے اور وقت کا فرق نہیں ہے بلکہ در اصل یہ فرق شعور کا فرق ہے۔ ایلیٹ تخلیق کو کوئی ایسی چیز نہیں سمجھتا جو بے ساختہ پیدا ہو جاتی ہے بلکہ اس کا خیال ہے کہ فن شعوری طور پر تشکیل پاتا ہے جس سے مخصوص اثر پیدا کرنے کا کام لیا جاتا ہے اور یہ مخصوص اثر غیر شعوری طور پر پیدا نہیں ہو سکتا۔ وہ ادب میں دائمی اقدار کا قائل ہے لیکن ایسی دائمی اقدار جن میں رُوحِ عصر پورے طور پر جاری و ساری رہتی ہے۔ ہمارے نقاد جو سنجیدگی، علمیت، محنت اور فکر کو چھوڑ کر اب فقرہ بازی پر اکتفا کر رہے ہیں اور ان فقروں سے اپنی شہرت کی دیوار کھڑی کر رہے ہیں، ایلیٹ کی تنقیدوں سے وہ بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

ایلیٹ کی تنقیدوں میں ایک نقطۂ نظر، ایک رویہ نظر آتا ہے۔ وہ اس نقطۂ نظر یا رویہ کو آہستہ آہستہ پھیلاتا اور بڑھاتا ہے۔ شروع میں وہ نسبتاً سہل اور آسان رہتا ہے لیکن جب وہ اپنے قاری کو ذہنی طور پر تیار کر لیتا ہے تو پھر وہ بات کو اشاروں اشاروں میں ادا کرنے لگتا ہے۔ مضمون جیسے جیسے بڑھتا جاتا ہے فکر و احساس کی گہرائی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ تعمیم کرنے کا سلسلہ بھی اس کے یہاں ایسے ہی وقت شروع ہوتا ہے۔ مضمون ختم ہونے تک وہ اپنے انداز، اپنے دلائل اور اپنے موضوع کو پیش کرنے کے سلیقے سے قاری کو بھی اپنے ساتھ اس بلندی پر لے آتا ہے کہ جہاں اس کا ذہن، اس کے خیالات کو قبول کرنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اثر آفرینی کے اعتبار سے اس کی تنقیدیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس کا مضمون خطِ مستقیم میں نہیں چلتا بلکہ بل کھاتا منحنی انداز سے چلتا ہے جس میں تناسب کی اثر آفرینی اور ہم آہنگی برقرار رہتی ہے۔ اظہار میں نہ کہیں جھول ملتا ہے اور نہ کہیں غیر متعلق بات۔ ایک جملہ دوسرے جملہ کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے تسلسل کے دائرے کو ہم آہنگی بخشتا رہتا ہے اور یہ تسلسل اس درجہ جامع ہوتا ہے کہ ایک جملے کو ہلانے سے سارا مضمون متاثر ہو جاتا ہے۔

جب جب انگریزی ادب میں غلط رجحانات داخل ہوئے ہیں ایلیٹ نے مؤثر طریقہ پر ان کا سدِباب کیا ہے۔ تاثراتی تنقید کے خلاف لکھ کر اس نے تنقید کو تنقید سے متاثر کیا ہے۔ آخر آخر میں اس نے تشریحی و تجزیاتی تنقید کے خلاف ایک اور اہم مضمون لکھا ہے۔ ایلزبیتھن ڈرامہ اور جدید منظوم ڈرامے کا احیا اسی کا مرہونِ منت ہے۔ انیسویں صدی کے شعرا کے اثرات کو دھونے میں اسی کا ہاتھ ہے۔ ڈرائڈن، پوپ، دانتے، ورجل، ڈون وغیرہ کی شاعری کو ایک نئی اہمیت کے ساتھ پیش کرنے اور مقبول بنانے میں اسی کا حصہ ہے۔ روایت کے نظریے، میڈیم، اظہار اور شخصیت کے مسئلہ "غیر شخصیت کے نظریے" کلاسیک کے نئے تصور، شاعری کے محرکات و تخلیقی عمل کا اظہار بھی اسی کا مرہونِ منت ہے۔ ایسی شخصیت جس نے انگریزی ادب کو اس طور پر اس درجہ متاثر کیا ہو اس سے ہم اردو والے کیا سیکھ سکتے ہیں، یہ کوئی ایسی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے جس پر مزید اب کچھ کہا جائے۔ کیا اچھا ہو اگر ہم ایلیٹ کی تنقیدوں کے اندازِ فکر و طرزِ ادا کو سامنے رکھ کر اپنے ادب کا نئے سرے سے جائزہ لیں اور اس کی روایت کو جدید تقاضوں کے پیشِ نظر مرتب کر سکیں۔

جمیل جالبی
۵ راگست ۱۹۵۹ء

پہلا حصّہ

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ: ایک مُطالعہ

اس حصّے میں ایلیٹ کی تنقید، شاعری اور ڈرامہ نگاری
کا مطالعہ کر کے جدید ادب میں اس کا مقام متعین کیا گیا ہے۔

بحیثیت نقّاد

ہر اُس شخص کے لئے، جس کی مادری زبان انگریزی نہیں ہے، ایلیٹ کی نثر اس کی شاعری سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور میں نثر میں اس کے ڈراموں کو اس لئے شامل سمجھتا ہوں کہ یہاں ایلیٹ نے نظم اور نثر کے حُدود مِلا کر عام بول چال کی زبان سے اتنا قریب کر دیا ہے کہ من و تو کے بیشتر رشتے ختم ہو کر ایک ہو گئے ہیں۔ یہی وہ 'وحدت' ہے جو ایلیٹ کے فن اور ایلیٹ کی شخصیت کی ممتاز خصوصیت ہے۔ اس وحدت کے معنی وہ لوگ سمجھ سکتے ہیں" جو لطیف اور جامع میڈیم" کے معنی سمجھتے ہیں اور جو اس بات کو نہ صرف جانتے ہیں بلکہ اس کا تجربہ بھی رکھتے ہیں کہ "فنی شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شخصیت سے فرار کا نام ہے"۔

جب میں ایلیٹ کی نثر کو ایک غیر اہلِ زبان کی حیثیت سے اس کی شاعری پر ترجیح دیتا ہوں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ کسی زبان کی شاعری سے صرف وہی لوگ پورے طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں جو اس زبان کے لہجے اور تیور کو نہ صرف اچھی طرح جانتے اور سمجھتے ہوں بلکہ جن کے مزاج میں اس زبان کے کلچر کی روح چہک چہک کر بول رہی ہو اور جو اُن جذبوں اور ان محسوسات سے بخوبی واقف ہوں جو 'آفاقی' ہوتے ہوئے بھی 'قومی' ہوتے ہیں۔" کسی زبان میں سوچنا، بمقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے۔ اسی لئے کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدّت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا"۔ جب میں ایک غیر اہلِ زبان

بحیثیت نقّاد

کی حیثیت سے ایلیٹ کی نثر کو اس کی شاعری پر ترجیح دیتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ میں اس کی شاعری کی اہمیت کو جھٹلا رہا ہوں یا میں اس کی شاعری سے ایک حد تک لطف اندوز ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتا بلکہ اس بات کا اعتراف مقصود ہے کہ میں انگریزی میں سوچ تو سکتا ہوں محسوس نہیں کر سکتا۔ شاعری میں محسوس کرنے کا عمل بمقابلہ نثر کے کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لئے ایلیٹ کی نثر نے، اس کی شاعری سے ایک حد تک لطف اندوز ہونے کے باوجود مجھے ہمیشہ مسحور کیا ہے اور میں نے خیال سے لے کر جملوں کی ساخت، لہجہ کی ادا، بات کے ڈھنگ تک سے وابستگی محسوس کی ہے۔ پھر ایک بات یہ کہ اس کی نثر اور خصوصاً ادبی تنقید اس کی شاعری کے مقصد کو آگے بڑھانے کے باوجود ایسی خصوصیات اپنے اندر رکھتی ہے جو خود اس کی شاعری کی نفی کرتی ہیں۔ نہ صرف نفی کرتی ہیں بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ الگ الگ دو آدمی ہیں جو ایک حد تک ہم خیال ہوتے ہوئے بھی بنیادی طور پر ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور جن میں سے ایک نثر لکھتا ہے اور دوسرا شاعری کرتا ہے۔ یہ عمل ادب کی تاریخ میں کبھی کبھار ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں لے دے کر مولانا حالی کی مثال ملتی ہے۔ ایک جگہ ایلیٹ خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں کرتا ہے کہ "اپنی تنقید میں اگرچہ میں انتہائی صحیح رائے پیش کرتا ہوں لیکن میں اپنی شاعری میں خود ان کی خلاف ورزی کرتا ہوں اور اگر آپ اسے منافقانہ بات بھی سمجھیں تو بھی میں ایک طرح سے دو روپ میں ظاہر ہوتا ہوں۔" ایلیٹ کے یہ دو رُوپ ایک حد تک مربُوط ہونے کے باوجود ایک دوسرے کی نفی بھی کرتے ہیں۔ اسی لئے اس کی تنقید سے اس کی شاعری کی تاویل کرنا ایک ایسی غلطی ہے جو ایک طرف اس کی شاعری سے لطف اندوزی کو مجروح کرتی ہے اور دوسری طرف اس کی تنقید کو ایک مقررہ لیکن غلط رُخ دے دیتی ہے۔ اسی لئے جب میں ایلیٹ کی نثر کو اس کی شاعری سے زیادہ اہمیت دیتا ہوں تو اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ میں اس کے تنقیدی کارناموں کو اپنی زبان کے لئے اس کی شاعری سے زیادہ مفید سمجھتا ہوں اور دوسرے یہ کہ اس کی تنقید ین کی شاعری کا ایک ذیلی حصّہ نہیں ہے

بحیثیت نقّاد

بلکہ شاعری سے الگ ایک زندہ سرگرمی ہے شخصیت کے اسی دو رُخے پن کی وجہ سے اس کا تنقیدی شعور اس کی تخلیقی صلاحیت کو غصب نہیں کرتا۔ مثلاً ایلیٹ کا تنقیدی شعور بہت لطیف ہے۔ وہ کلاسیکیت کا حامی ہے۔ اس کا مطالعہ اور اس کی دلچسپیاں ایسی نظموں اور ایسے شاعروں سے زیادہ ہیں جو خود اس کی اپنی شاعری سے بالکل متضاد اور مختلف ہیں۔ دلچسپیوں کے اس تضاد کی وجہ سے اس کی تخلیقی صلاحیت اس کے تنقیدی فیصلوں کو اور اس کا تنقیدی شعور اس کی تخلیقی قوت کو غصب نہیں کرتے بلکہ دونوں کو الگ الگ محفوظ رکھنے اور پرورش پانے میں مدد دیتے ہیں۔ اسی لئے ایلیٹ بیک وقت شاعر بھی بڑا ہے اور نقّاد بھی۔ ذہن اور شخصیت کے اس توازن کا اندازہ وہ لوگ آسانی سے کر سکتے ہیں جنہوں نے ایسے ہی پل صراط پر چلنے کی کوشش کی ہے جو بال سے زیادہ باریک اور تلوار سے زیادہ تیز ہے۔ ایلیٹ کی شخصیت میں تنقید اور تخلیق کا عمل ایک دوسرے کے ساتھ اس طور پر گڈمڈ نہیں ہو جاتا کہ دونوں کی الگ شان باقی نہ رہے۔ مثال کے طور پر اس کے مذہبی عقائد جنہیں میری طرح اور لوگ بھی رجعت پسندانہ سمجھتے ہیں، اسے اچھی شاعری سے لطف اندوز ہونے سے معذور نہیں کر دیتے۔ اپنے مذہبی عقائد کے باوجود وہ جمالیاتی اثر کو مذہبی اثر سے، اخلاقی سیاسی اور سماجی اثر سے آزاد اور الگ سمجھتا ہے۔ وہ شاعری کے بارے میں ایک طرف یہ کہتا ہے کہ اس کا مقصد خود اس کے اندر موجود ہے اور ساتھ ساتھ وہ نہ صرف لادینی شاعروں سے بلکہ غیر مذہبی شاعروں سے بھی پوری طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ بودلیئر والے مضمون سے میں ایلیٹ کے نقطۂ نظر اور اس کے اندازِ فکر کو تو سمجھ سکتا ہوں لیکن اس کی شاعری کو نہیں۔ اسی لئے دانتے والے مضمون کو پڑھ کر میں اس کی فکر، اس کے تنقیدی شعور کی داد تو دے سکتا ہوں لیکن دی ویسٹ لینڈ، دی ہولومین، برنٹ نورٹن، الیسٹ کوکر، لوسونگ اوف جے الفریڈ پروفروک وغیرہ کے سمجھنے میں مجھے کوئی خاص مدد نہیں ملتی۔ یہاں تک کہ ملٹن کی عیسائیت کے باوجود وہ اسکی شاعری کی عظمت کا منکر ہے اور اس وقت تک منکر رہتا ہے جب تک مذہبی عقائد اور مذہبی

بحیثیت نقّاد

مسائل ضعفِ جسم اور موت کے احساس کے ساتھ، اس کے فکر و احساس میں اس درجہ غلو اختیار نہیں کر لیتے کہ وہ تصوّف کے گنبدِ بے در میں چکر لگاتے ہوئے اپنے پہلے مضمون (۱۹۲۶ء) پر اظہارِ افسوس کرتا ہے اور اسی قسم کے دلائل دیتے ہوئے ملٹن کی دوبارہ توصیف کرتا ہے کہ "ملٹن صرف اس وجہ سے بھی عظیم شاعر تھا کہ اس کے بعد کوئی بھی ملٹن کی طرح شاعری نہ کر سکا" یہ بات، ہرٹ، پوپ جیسے شاعر کے بارے میں اسی وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے۔ اس پورے مضمون میں وہ ملٹن یا جنّت گم گشتہ کے بارے میں کسی بڑے سوال کا جواب نہیں دیتا۔ اس ذہنیت کے ساتھ ممکن ہے ایلیٹ پیر و مرشد تو بن گیا ہو لیکن اس کا تنقیدی شعور بگڑ کر کند ہونے لگتا ہے۔ بہرحال ملٹن (۱۹۲۶ء)، ڈانتے (۱۹۲۹ء)، بودلیئر (۱۹۳۰ء)، وہ مضامین ہیں جو بنیادی طور پر اس کی شاعری کی نفی کرتے ہیں اور اگر ان مضامین کی مدد سے اس کی شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو یہ کوشش بالکل ایسی ہی ہوگی جیسے میر کے کلام سے ایک مربوط نظامِ حیات تلاش کیا جائے یا داغ کی شاعری کو صوفیانہ شاعری ثابت کیا جائے۔ بہرحال آخری عمر کی تحریروں کو چھوڑ کر ایلیٹ کی شخصیت اور اس کے فن میں ایسے دور دپ ملتے ہیں جو ایک ہو کر بھی الگ الگ ہیں اور جہاں تنقیدی شعور تخلیقی قوت کو اور تخلیقی قوت تنقیدی شعور کو غصب نہیں کرتے۔ اب اگر میں ایلیٹ کی نثر کو شاعری پر ترجیح دیتا ہوں یا اسے ایک الگ سرگرمی کے طور پر دیکھتا ہوں تو شاید یہ بات اب اتنی بے معنی نظر نہ آئے جتنی شروع میں نظر آتی تھی۔

(۲)

یہ دیکھنے کے لئے کہ تنقید کے سلسلے میں ایلیٹ کا بنیادی نظریہ کیا ہے؟ اس کے بہت سے مضامین کے علاوہ میری نظر اس کے ایک مضمون "تنقید کا منصب" پر جاتی ہے جہاں وہ تخلیق اور تنقید پر بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ بھی کچھ اور مقاصد کا ادعا کر سکتا ہے لیکن خود فن کے لئے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے

اور فن درحقیقت اپنا منصب، وہ جو کچھ بھی ہو، اقدار کے مختلف نظریات کے مُطابق، زیادہ بہتر طریقہ پر اُن سے بے خبر رہ کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے"۔ ایلیٹ اپنے مخصوص معنی میں تخلیق کے لئے بے خبری کو شرط قرار دیتا ہے اور تنقید کے لئے باخبری کو۔ یہاں تنقید میں شعور کی سطح واضح ہے۔ فکر اور اس کے وہ بنیادی مسائل اہمیت رکھتے ہیں جن پر ادب کی بنیاد قائم ہے اور جن سے معاشرہ کی تہذیبی رُوح قوت حاصل کرتی ہے فکری تنقید کے بغیر آج کا ادب ایک قدم بھی نہیں چل سکتا جب تنقید کے ساتھ میں 'فکر' کا لفظ استعمال کرتا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہوتا ہے کہ بیسویں صدی میں جب سائنس نے فلسفے کو غیر اہم بنا دیا ہے اور فلسفہ رفتہ رفتہ سائنس کی مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر خود بے معنی ہوتا جا رہا ہے، میں ادبی تنقید کے ذریعہ وہ کام انجام دینا چاہتا ہوں جو ایک زمانہ میں ادب اور فلسفہ الگ الگ انجام دیتے تھے۔ اسی لئے میں اس تنقید کو جو فکر سے عاری ہے ادب کے دائرہ سے بھی خارج سمجھتا ہوں۔ ہمارے ہاں اس تنقید کے علمبردار وہ لوگ ہیں جو ایلیٹ کے الفاظ میں "وہ استاد ہیں جو نقّاد بن گئے ہیں اور جن کی تنقیدی سرگرمیاں پہلے پہل کلاس روم میں رونما ہوئیں"۔ تنقید کی یہی وہ قسم ہے جسے میں 'نصابی تنقید' کا نام دیتا ہوں۔ اس 'تنقید' نے ایک طرف خود تنقید کی تخلیقی سطح کو بے معنی بنا دیا ہے اور دوسری طرف اصلاحِ مذاق، خیال کی پیدائش، ارتقا اور ذہن کی تربیت کے عمل کو بند کر دیا ہے۔ مثلاً اس تنقید کا ایک زہریلا اثر تو یہ ہوا ہے کہ آج کا طالب علم کسی اور تخیلی تصنیف کے بارے میں اپنا کوئی تجربہ نہیں رکھتا۔ اسے ادب پاروں سے کوئی گہری دلچسپی نہیں ہے بلکہ نصابی نقّادوں کی رائیں ادب پاروں کا بدل بن گئی ہیں۔ اس زہریلے اثر نے سوچنے کی صلاحیت کو مردہ کر دیا ہے اور ادب پاروں کے ساتھ ذہنی سفر کو ایک بے معنی چیز بنا دیا ہے۔ نصابی نقّادوں کی آرا کی بیساکھیاں نوجوان طالب علموں کے پاس ہیں اور ادبی فیصلوں کے کیپسول ان کے ذہن کے خانوں میں رکھے ہیں جن کے ذریعہ وہ اپنی

بحیثیت نقاد

ساری ضروریات پوری کر لیتے ہیں جعلی دستاویزیں نقلی مہروں کے ساتھ، اصل کی جگہ چل رہی ہیں ــــــ اور یہ صورت حال ایسی ہے کہ اس پر جس قدر تشویش کا اظہار کیا جائے کم ہے۔

اسی صورت حال کی وجہ سے تنقید ایک دوسرے درجہ کی سرگرمی بن کر رہ گئی ہے جو تخلیق کی ضد ہے۔ حالانکہ دیکھا جائے تو حقیقی تنقید حقیقی تخلیق کی ضد ہرگز نہیں ہے ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "جب تک ادب ادب رہے گا اس وقت تک تنقید کے لئے جگہ باقی رہے گی کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے"۔ تنقید اور تخلیق کے بنیادی رشتے کو سمجھنے کے لئے بجلی کی اس لہر کی مثال دی جا سکتی ہے جو ایک طرف کمروں کو روشن رکھتی ہے، پنکھے چلاتی ہے اور پانی ٹھنڈا کرتی ہے اور دوسری طرف کپڑا بُنتی ہے، تصویریں دکھاتی ہے اور دنیا بھر کی خبریں آناً فاناً میں ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچا دیتی ہے۔ یہ سب کام نوعیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان سب میں بجلی کی ایک لہر کام کر رہی ہے اور بنیادی طور پر وہ وہی رہتی ہے۔ اسی طرح تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ تنقید کو غیر تخلیقی سرگرمی سمجھنا اس بات کی علامت ہے کہ ہم ادب کے معنی و مفہوم، مزاج و نوعیت، حدود و ماہیت سے واقف نہیں ہیں۔ تخلیق میں تنقید کا عنصر اور تنقید میں تخلیق کا عنصر اپنے اپنے طور پر موجود رہتا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو نہ تخلیق تخلیق رہتی ہے اور نہ تنقید تنقید۔

اس تنقید کی اہمیت، جس کا میں یہاں ذکر کر رہا ہوں اور جس کا ایک ذمہ دار نمائندہ ایلیٹ ہے، یہ ہے کہ ہر نسل کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے اور اپنی فکر کے پیمانوں اور معیاروں کا از سر نو جائزہ لے۔ اگر کوئی نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے قاصر رہی ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادب میں اور نہ صرف ادب میں بلکہ پورے نظام خیال میں، جس کا اظہار اس معاشرے کے کلچر میں ہو رہا ہے، سخت گڑبڑ، سخت انتشار اور بحران موجود ہے۔ اس بحران کے معنی وہ لوگ بخوبی سمجھتے ہیں جو کلچر اور ادب کے تعلق کو جانتے ہیں اور ادب کو کلچر کی تشکیلِ جدید کا ایک اہم اور بنیادی ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے اپنے ادب،

بحیثیت نقّاد

اپنے معاشرے اور اپنے کلچر پر نظر ڈالیے تو موجودہ تخلیقی ناکارہ پن اور تہذیبی و معاشرتی بحران کے اسباب سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔ کیا ہم اپنے ادب کو دیکھ کر اپنی نسل کے کسی نقطۂ نظر کی نشان دہی کر سکتے ہیں؟ کیا ہم اس تنقید کا پتہ بتا سکتے ہیں جو ہماری نسل نے پیدا کی ہے؟ کیا ہمارے پاس اپنے کوئی ایسے پیمانے، کوئی ایسے معیار ہیں جن سے ہم اپنے ماضی کا نہ صرف ماضی کا بلکہ حال کا جائزہ لے سکتے ہیں؟ اپنے دور میں سر سید کی نسل نے اپنے تنقیدی معیار بنائے تھے۔ اکبر کی نسل نے بھی اپنے طور پر تنقید کے اپنے پیمانے اور معیار بنائے تھے۔ اقبال کی نسل نے بھی اپنی تنقید خود پیدا کی تھی۔ یہاں تک کہ ترقی پسندوں نے بھی جنہیں ہم لوگ بے وجہ مطعون کرتے رہتے ہیں، اپنی تنقید خود پیدا کی تھی۔ لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد سے، چند مبہم اور جذباتی باتوں کو چھوڑ کر، ہم کسی ایسے تنقیدی معیار کی طرف اشارہ نہیں کر سکتے جسے ہم اپنی نسل سے منسوب کر سکیں۔ ہماری تنقید انہی از کار رفتہ طریقوں اور انداز فکر کی تقلید کر رہی ہے۔ انہی مقاصد کو دہرا رہی ہے اور انہی ذہنی کیفیات کا اظہار کر رہی ہے جن کو ہماری پچھلی بلکہ پچھلی سے پچھلی نسل نے پیش کیا تھا۔ ہماری نسل کے پاس اپنی تنقید اور اپنے معیار نہ ہونے کی وجہ سے ہم دیکھتے ہیں کہ ۴۷ء کے بعد سے ہم فراق گورکھپوری حسن عسکری اور کلیم الدین احمد سے آگے نہیں بڑھے ہیں اور ہم جوش، راشد، مجاز اور فیض سے بڑے یا کم از کم اُن کے برابر قد کے شاعر بھی پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ اس تخلیقی ناکارہ پن کا سبب یہ ہے کہ ہماری نسل اپنی تنقید پیدا کرنے سے معذور ہو گئی ہے اور یہ بات اتنی تشویشناک ہے کہ اس سے ساری تہذیبی رُوح کے مُردہ ہو جانے کا امکان پیدا ہو گیا ہے لیکن اس خطرہ کو وہی لوگ محسوس کر سکتے ہیں جو تنقید کی تخلیقی قوت کے معنی سمجھتے ہیں۔ ایلیٹ کے الفاظ کا سہارا لے کر میں اپنی نسل پر یہ بات واضح کرتا چلوں کہ "تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا خود سانس لینا"۔

بحیثیت نقاد

(۳)

جیسا کہ میں نے کہا ہر زندہ نسل، اپنی تنقید، اپنے معیار اور پیمانے خود بناتی ہے۔ اسی سے توصیف کے پیمانے بنتے ہیں اور اسی سے گمنام ادیب اور ادبی ادوار دوبارہ اہمیت حاصل کرتے ہیں اور نامور ادیب اور ادوار گوشۂ گمنامی میں جا چھپتے ہیں۔ ایسا اس لئے ہوتا ہے کہ ہر دور اپنے پچھلے دور سے ذہنی، سماجی، تہذیبی و فکری اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی ضروریات، تقاضے اور عوامل جدا ہوتے ہیں۔ ہم اپنے والدین سے اس اعتبار سے مختلف ہیں اور ہمارے بچے ہم سے مختلف ہوں گے۔ اسی لئے پرانے معیاروں پر ہمیشہ نظرثانی کی ضرورت پڑتی ہے تاکہ نئے معیار، جو اس نسل کی ضروریات اور تقاضوں کو پورا کر سکیں، تلاش کئے جا سکیں۔ یہ کام اتنا بڑا ہے کہ وہ ادیب یا ادیبوں کی وہ جماعت جو اسے انجام دیتی ہے ادب و تہذیب میں خود تاریخی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ سرسید اور حالی اسی لئے بڑے اور اہم ہیں۔ کالرج اور میتھو آرنلڈ اسی لئے تاریخ میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ جدید دور میں ایلیٹ کی بھی یہی اہمیت ہے۔ آپ اس سے ہزار اختلاف کریں لیکن اسے نظرانداز نہیں کر سکتے۔ آپ اسے رجعت پسند کہیں لیکن اس کی رائے کا حوالہ دینا اس لئے ضروری ہوگا تاکہ آپ ترقی پسندی کو پہچان سکیں۔ ایلیٹ نے اپنی نسل کے لئے جو معیار اور پیمانے بنائے ان کے ساتھ ہی دور ایلزبتھ کے ڈرامہ نگار دوبارہ مقبول ہو گئے اور ان میں اس نسل کو نئے معنی نظر آنے لگے۔ نہ صرف یہ بلکہ انیسویں صدی کے مقبول شعراء ٹکسال باہر ہو گئے۔ ملٹن کی شہرت اور شاعرانہ عظمت مشتبہ ہو گئی۔ ڈرائڈن اور پوپ دوبارہ مقبول ہو گئے۔ سترھویں صدی کے مابعد الطبیعیاتی شعراء جو اب تک ایک عجیب و غریب مخلوق سمجھے جاتے تھے، ایک نئی معنویت کے ساتھ اس نسل کی فکر میں شامل ہو گئے۔ دانتے اور ڈون دوبارہ زندہ ہو گئے۔ رومانیت کے پیر ٹوٹ گئے اور کلاسیکیت پر دوبارہ بامعنی بحث ہونے لگی۔ مذہب میں دوبارہ معنی نظر آنے لگے۔ ہر نسل کے اپنے تنقیدی معیار زندگی کے ہر شعبہ میں بھی

کام انجام دے کر زندگی میں معنی پیدا کرتے رہتے ہیں اور اس طرح معاشرہ تخلیقی بانجھ پن سے محفوظ رہتا ہے۔

(۴)

ایلیٹ کسی فن پارہ کو کوئی ایسی الہامی چیز تسلیم نہیں کرتا جو شدتِ جذبات کے ساتھ ایک خاص شکل اور ایک خاص لمحہ میں خود بخود وجود میں آگیا ہو۔ وہ فن پارے کو ایک 'شے' کی طرح سمجھتا ہے جسے سوچ سمجھ کر، ناپ تول کر سلیقہ اور محنت سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ اثر فنکار کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اس بات کی وضاحت وہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) کے نظریہ سے کرتا ہے جسے اس نے ہیملٹ والے مضمون میں پیش کیا ہے۔ فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروضی تلازمات تلاش کیے جائیں یعنی اشیاء کو اس طرح ترتیب دیا جائے۔ موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعہ ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ یا جذبات، جو فنکار کے پیش نظر تھا، اُبھر آئے۔ یہ کام بصری امیجز اور موزوں الفاظ کے ذریعہ کیا جا سکتا ہے۔ امیجز کے ذریعہ جذبات کا اظہار ہوگا اور زبان کو اس طور پر استعمال کرنے سے سمعی تخیل کا۔ اس عمل کے ذریعہ، ایلیٹ کا خیال ہے، پہلے سے سوچا سمجھا، اثر پیدا کیا جا سکتا ہے اور فن پہلے سے سوچی سمجھی اثر آفرینی کا نام ہے۔ اس کی ایک دلچسپ مثال خود ایلیٹ کے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں ملتی ہے جہاں وہ شخصیت اور جذبات کے مسئلہ کو واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ پلاٹینم کے ایک نازک و نفیس ٹکڑے کو ایک ایسی بند جگہ میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائڈ سے بھری ہو، جب ان دو گیسوں کو پلیٹینم کے تار کے ساتھ ملایا جاتا ہے تو نتیجہ کے طور پر سلفیورس ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزہ اسی وقت وجود میں آسکتا ہے جب پلیٹینم موجود ہو لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلاٹینم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلیٹینم

بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت اور غیر مبدل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلیٹنم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے ..... سائنسی تجربے کی رو سے یہ مثال بالکل غلط ہے۔ سرے سے ایسا ہوتا ہی نہیں ہے لیکن اس قیاسی تجربے کو اس طور پر بیان کرنے سے ایلیٹ اپنے خیال کی ایک ایسی تصویر بنا دیتا ہے کہ ذہن کی آنکھ اس سائنسی تجربہ کو دیکھ کر اس اثر کو قبول کر لیتی ہے جو فنکار کے پیش نظر ہے۔ یہی معروضی تلازمات کا نظریہ ہے۔

ایلیٹ جمالیاتی اقدار کو سب اقدار سے الگ قائم کر کے یہ بتاتا ہے کہ شاعری خالص اور اچھوتی جمالیاتی روح کا نام ہے۔ وہ ماضی کو ادب و تہذیب کے لئے بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اس بات پر زور دیتا ہے کہ اپنے دور کا شعور بغیر ماضی کے شعور کے ادھورا اور ناقص ہے۔ ماضی کا شعور ان لوگوں کے لیے ناگزیر ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شاعر رہنا چاہتے ہیں لیکن یہاں ماضی کا شعور صرف گزرے ہوئے زمانے اور بیتے دنوں کی یادوں کا رومانوی تصوّر نہیں ہے جب گاڑیوں میں گھوڑے جتتے تھے اور ان کے ٹاپوؤں کی آواز اندھیری سڑکوں پر دور تک سنائی دیتی تھی بلکہ یہ ماضی حال کا حقیقی حصّہ ہے۔ یہیں سے ایلیٹ کے ہاں روایت کا تصوّر پیدا ہوتا ہے۔ روایت تکرار سے بہتر ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لئے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اوّل تو اس کے لیے تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخی شعور مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں زماں اور لازماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔ روایت کے اس تصوّر نے جدید ادب کو ایک نئے معنی دیئے ہیں۔ ماضی کے اسی شعور کے ذریعہ ہم اپنی بنیادی

بحیثیت نقاد

غلطیوں اور غیر ضروری ستائش اور تاریخی و ذاتی مغالطوں سے نجات حاصل کر سکتے ہیں جن میں ہماری تنقید پھنسی ہوئی ہے۔

ایلیٹ مذہب پر ہر جگہ زور دیتا ہے "اگر تہذیب کے معنی مادی ترقی اور صفائی وغیرہ کے نہیں ہیں بلکہ اس سے اعلیٰ سطح پر روحانی تنظیم مُراد ہے تو یہ بات مشکوک ہے کہ آیا تہذیب بغیر مذہب کے زندہ رہ سکتی ہے اور مذہب بغیر چرچ کے۔" ایک ڈرامہ میں اس کا ایک کردار یہ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے کہ "ہمارا ادب مذہب کا بدل ہے اور اسی طرح ہمارا مذہب ادب کا" لیکن اس کے باوجود وہ تخلیقی عمل کو مذہبی عقیدے سے الگ رکھتا ہے۔ دانتے والے مضمون میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "آپ دانتے کے فلسفیانہ اور دینی عقائد کو نظر انداز کرنے کی جرأت نہیں کر سکتے لیکن اس کے باوجود ان عقائد کو ماننا آپ کے لئے ضروری نہیں ہے کیونکہ فلسفیانہ عقیدہ اور شاعرانہ قبولیت میں فرق ہے۔ یہاں آپ اس عقیدے کو ماننے پر مجبور نہیں ہوتے جس پر دانتے ایمان رکھتا تھا بلکہ آپ اسے زیادہ سے زیادہ سمجھنے کی کوشش ضرور کرنے لگتے ہیں۔

ایلیٹ سے میری دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ اس نے تنقید میں فکر کو جذب کر کے اسے ایک نئی قوت دی ہے۔ اس کی تنقید تاثراتی نہیں ہے۔ اس کا طرزِ فکر، تجزیہ و تحلیل حد درجہ سائنٹیفک ہیں۔ وہ اپنے خوب صورت اور جمے ہوئے انداز میں ٹھنڈے ٹھنڈے باوقار طریقے سے بات کرتا ہے۔ اس کی شخصیت اس کے اسلوب میں شامل بھی رہتی ہے اور علیحدہ بھی۔ اپنے اسلاف شعراء میں ان شعراء سے وہ خاص دلچسپی کا اظہار کرتا ہے جنہوں نے ماضی سے شدت کے ساتھ اپنا رشتہ توڑا ہے جیسے لافورگ، ڈون وغیرہ یا پھر جنہوں نے رشتہ توڑے بغیر بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لئے وہ جیکوبین ڈرامہ نگاروں کو محبوب رکھتا ہے۔ ایلیٹ رسمی اظہار کے خلاف ہے اور ڈرامائی اور عام بول چال کی زبان کا مدّاح ہے۔ اس کی تنقید کی زبان اس کے اپنے تجربے اور شخصیت

بحیثیت نقاد

کا پورا اظہار کرتی ہے۔ طویل جملوں اور جملہ ہائے معترضہ کے باوجود اس کا انداز بیان برجستہ اور دل کش ہے۔ اس کی شاعری کی طرح، اس کی نثر کی خوبی یہ ہے کہ وہ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہنے کی کوشش کرتا ہے اور یہ سب چیزیں ایسی ہیں کہ ہم اردو والے ان سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

بحیثیت شاعر

ایلیٹ کی نثر ہمارے لئے خواہ کتنی ہی اہمیت کیوں نہ رکھتی ہو لیکن بنیادی طور پر ایلیٹ "شاعر" ہے اور اس کی تنقید اور اس کی دوسری نثری تحریریں اس کی شاعری ہی کی وجہ سے اہمیت رکھتی ہیں۔ تنقید میں وہ اُن شاعروں کی فہرست میں آتا ہے جو ڈرائیڈن، کالرج، میتھیو آرنلڈ اور ہمارے مولانا حالی کی طرح شاعری کو ایک نیا موڑ دے کر یہ بھی سمجھا گئے کہ انہوں نے کیا کیا اور کیوں کیا۔ اسی لئے ایلیٹ کی تنقید بھی، اپنی دوسری خصوصیات کے ساتھ ساتھ، اس کی شاعری اور شاعرانہ عمل کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ آیا اس کی شاعری عظیم ہے یا نہیں —— اس کا فیصلہ تو زمانہ کریگا مگر یہ بات بہت واضح ہے کہ وہ نئی ضرور ہے اور اس میں وہ عناصر موجود ہیں جو عظیم شاعری میں پائے جاتے ہیں۔ انگریز قوم کو اپنی جس صنفِ ادب پر ناز ہے وہ شاعری ہے اور وہ اس صنف میں یوروپ کی دوسری قوموں سے آگے ہے۔ انگریزی ادب کی تاریخ کے ہر دور میں شاعری نمایاں اور پیش پیش رہی ہے مگر انیسویں صدی کے آخری بیس سال اور بیسویں صدی کے تقریباً پندرہ سال کے درمیان ایک ایسا دور آیا جس میں شاعروں کی نوا ایک بہت بڑی تعداد میں نظر آتی ہے اور ان میں بہت سے مقبول بھی ہیں لیکن ان میں سے ایک بھی ایسا نہیں ہے جسے ہم صحیح معنی میں "عظیم" کہہ سکیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کے وہ سوتے، جو رومانی شاعروں نے کھولے تھے خشک ہو گئے ہیں اور اب جو کچھ ہو رہا ہے وہ محض تکرار ہے۔

بحیثیت شاعر

رابرٹ برجیز (Robert Bridges) اپنی مشہور نظم Nightingales
میں بلبلوں سے سوال کرتا ہے تو وہ جواب دیتی ہیں:

Nay barren are those mountain and spent
those streams
Our song is the voice of desire that haunts our dreams
A throe of the heart

Whose pining vision dim forbidden hopes profound
No dying cadence nor long sigh can sound
For all our art.

رابرٹ برجیز کی یہ نظم رومانی شاعری کے مرثیہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ انگریزی شاعری کے اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ نئی نئی راہیں نکالنے کی کوششیں ضرور ہو رہی ہیں۔ بہت سے نئے نئے تجربات بھی کئے جا رہے ہیں مگر بحیثیت مجموعی شاعری کے سوتے خشک ہو گئے ہیں اور اس میں حقیقی معنویت باقی نہیں رہی ہے۔ انگریزی شاعری کے اسی گہرے سناٹے میں ہیں امریکہ کی سرزمین سے دو نوجوان شاعر اُبھرتے نظر آتے ہیں ——— ایک ایذرا پاؤنڈ اور دوسرا ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ان کی فکر تازہ، ان کا طرز نیا اور ان کا احساس زندگی کی حرارت لئے ہوئے محسوس ہوتا ہے۔ نئی شاعری کا موجد تو ایذرا پاؤنڈ ہے مگر شاعرانہ سطح پر اسے وہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جو ایلیٹ کے مقدر میں آئی۔ ایلیٹ کی شاعری "نئی" ہونے کے باوجود "عظیم" شاعری کی بہت سی خصوصیات اپنے اندر رکھتی ہے۔ ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں عظیم شاعری کی تعریف یہ کی ہے کہ اس کے کلام کے الگ الگ حصے اہم نہیں ہوتے بلکہ تمام کلام مل کر ایک ایسا اتحاد پیش کرتا ہے کہ ایک نئی دنیا وجود میں آجاتی ہے۔ ایسے شاعر کی چھوٹی بڑی نظمیں، اعلیٰ اور ادنیٰ اشعار مل کر اس کی شاعری کے تاثر کو پورا کرتے ہیں۔ خود ایلیٹ

کی شاعری اس معیار پر پوری اُترتی ہے ۔اس کی تمام نظمیں مل کر ایک دنیا تخلیق کرتی ہیں یہاں تک کہ کسی ایک نظم سے اس کی شاعری کی پوری نمائندگی نہیں ہوسکتی اور اس کی ہر نظم اپنی سے پچھلی نظم کے خیالات اور تصورات کو زیادہ سے زیادہ واضح کرتی چلی جاتی ہے۔

ایلیٹ جب شاعری کی طرف رجوع ہوا تو شاعری عام لوگوں کی دلچسپی کی ایک چیز بن کر رہ گئی تھی اور سنجیدہ لوگ اور انٹیلکچوئل طبقہ اس سے بیزار تھا۔ ایلیٹ کی سب سے اہم خدمت یہ ہے کہ اس نے شاعری کو ایک بار پھر انٹیلکچوئل بنانے کی شعوری کوشش کی ۔اس نے شاعری کے مقبولِ عام معیار کو ترک کیا اور اسی لئے اس کی شاعری مشکل اور مبہم ہوگئی یہی وہ صورتحال تھی جو ایک دوسرے تناظر میں ہمارے ہاں غالبؔ کو پیش آئی ۔ غالبؔ کے زمانہ میں بھی، جیسا کہ مولانا حالیؔ نے 'یادگارِ غالبؔ' میں لکھا ہے شعر کا معیار یہ تھا کہ" اِدھر قائل کے منہ سے نکلا اور اُدھر سامع کے دل میں اتر گیا"۔ جیسے غالبؔ نے مقبولِ عام شاعری کے بُت کو اپنے خلاقانہ شعری عمل سے توڑا اسی طرح ایلیٹ نے بھی اپنی تخلیقی قوتوں سے انگریزی شاعری کو ایک نئے معیار سے روشناس کیا۔ غالبؔ کی طرح ایلیٹ کی نظمیں بھی بار بار پڑھے اور غور کئے بغیر سمجھ میں نہیں آتیں۔ یہ مشکل محض زبان کو غیر معمولی طریقہ پر استعمال کئے جانے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اصل مشکل یہ ہے کہ عام رومانی مذاق والا قاری یہ سمجھ نہیں پاتا کہ ان نظموں کے موضوع، تاثرات اور جذبات میں آخر ایسی کون سی بات ہے جس کو روایتی معنی میں شاعرانہ کہا جا سکے ۔مثلاً ایلیٹ کی پہلی نظم Love Song of J. Alfred Prufrock ________ کو لیجئے ۔اس نظم کا عنوان ہی دیکھئے کیسا غیر شاعرانہ معلوم ہوتا ہے۔

پھر لطف یہ ہے کہ یہ نظم محبت کا نغمہ ہے ۔جب رومانی مذاق والا قاری اس میں جذباتِ عشق تلاش کرے گا تو یہاں اسے عشق کا جذبہ ہی سرے سے مفقود نظر آئے گا۔ ایک بے ڈھنگا سن رسیدہ عاشق ایک اپنی ہی طرح کی محبوبہ کے ساتھ شام کے وقت ٹہلنے جا رہا ہے۔ برسوں سے دونوں اسی طرح ایک ساتھ ٹہل رہے ہیں اور زیادہ سے زیادہ کسی ریستوران میں

ساتھ بیٹھ کر کوفی پی لیتے ہیں۔ اس تمام عرصے میں عاشق کی یہ ہمت نہیں ہوتی کہ وہ اپنے عشق کا اظہار بھی کرے۔ عشق اس کے دل میں ہے۔ تمام دنیا اس کے احساسِ عشق سے پُر ہے مگر وہ زیادہ سے زیادہ جس چیز کا اظہار کرتا ہے وہ یہ ہے۔

I have measured out my life with coffee spoons

عشق کا یہ منظر ایک عجیب معمّہ ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس پر ہنسا جائے یا رویا جائے۔ پھر شاعر اس منظر کو پڑھنے والے کے ذہن پر ثبت کرنے کیلئے جو تصورات جو تلمیحات و کنایات سامنے لاتا ہے وہ اس قسم کی شاعری کی یاد تازہ کرتے ہیں جسے عرفِ عام میں ,مابعدالطبیعیاتی, شاعری کا نام دیا گیا ہے۔ مغلق تشبیہات، دوراز کار استعارات سے یہ نظم پُر ہے۔ نظم کا حاصل جدید دور کے ایک عاشق کا کرداری تاثر ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ نظم ایک زبردست طنز ہے۔ کچھ کا خیال ہے کہ یہ ایک بڑی اور اہم حقیقت کا اظہار کرتی ہے جو ہمیں گہری فکر کی طرف لے جاتی ہے اور انسان پر غم کا جذبہ طاری کر دیتی ہے لیکن یہ سب باتیں اس نظم کے تاثر کو ضرورت سے زیادہ سادہ بنا کر پیش کرنے کی کوششیں ہیں۔ اصل میں اس نظم کا تاثر بہت پیچیدہ اور بہت پہلودار ہے۔ ایلیٹ کی رومانی شاعری سے یہ شکایت ہے کہ اس سے ایک ہی قسم کا ادراک پیدا ہوتا ہے لیکن اس نظم میں مختلف قسم کے جذباتی تاثرات ایک ساتھ مل کر جذبات کا ایک ایسا مرکب سامنے لاتے ہیں جہاں نیکی اور بدی، غم اور مزاح، عارضی اور ابدی، سبک پن اور شدّت کے اثرات مل جل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں اور یہی وہ تخلیقی عمل ہے جسے ایلیٹ متحد ادراک (Unified Sensibility) کے الفاظ سے ادا کرتا ہے۔

واضح رہے کہ یہ نظم آزاد نہیں ہے بلکہ پوپ کی شاعری کی طرح شدّت کے ساتھ قافیہ کی پابند ہے۔ پھر گیتوں کی طرح اس نظم میں یہ بیت بار بار آتا ہے۔

In the room the women come and go
Talking of Michael Angelo

بحیثیت شاعر

بیت کی یہ تکرار نظم کے غنائی اثر میں اضافہ کرتی ہے۔ ساتھ ساتھ پروفروک کی نفسیات کا نقشہ اور خود اپنے بارے میں اس کا بیان مخصوص ڈرامائی اثر کو اُبھارتا ہے۔ یہ عنصر اس میں اتنا نمایاں ہے کہ یہ نظم ہمیں مزاجاً ڈرامائی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس میں ایک نمائندہ کردار پوری واقعیت اور پوری خارجیت کے ساتھ سامنے آتا ہے جس زبان میں وہ اپنے جذبات و خیالات کا اظہار کرتا ہے وہ روزمرہ کی اَن گھڑ، کھُردری زبان سے بہت قریب ہے۔ غنائی اور ڈرامائی شاعری کا امتزاجی عمل اس نظم کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ نظم اپنی نوعیت اور اپنے مزاج کے اعتبار سے بالکل نئی ہے۔ ایلیٹ اپنی اس نظم میں انگلستان اور فرانس کے شعراء کے ان تمام تجربوں کو یکجا کرکے ایک ایسے آہنگ میں ڈھال دیتا ہے جو نیا ہونے کے باوجود بھی قابل قبول ہوتا ہے۔ اس نظم میں ماضی کے کلاسیکی اور مابعد الطبیعاتی دَور کے اثرات کے ساتھ ساتھ جدید نیچرل ازم، سمبلزم، امپریشنزم کے اثرات بھی نمایاں ہیں اور ایلیٹ ان سب اثرات کو ایک زبردست شاعرانہ قوت کے ساتھ یکجا کرکے ایک ایسے آہنگ اور ایک ایسی تنظیم کے رشتے میں پروتا ہے جو بیک وقت ماضی کی شاعرانہ روایت اور جدید دَور کے نمائندہ ہیں۔ پہلی دفعہ پڑھئے تو یہ نظم مشکل معلوم ہوتی ہے۔ اس کے بہت سے سرے ہمارے ہاتھ سے چھوٹ چھوٹ جاتے ہیں لیکن جب ہم اس نظم کو دو بار، تین بار، چار بار پڑھتے ہیں تو اس کا اثر ہر بار بڑھتا، پھیلتا اور گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔ وہ لوگ جو اب تک ایسی نظمیں پڑھنے کے عادی تھے کہ اِدھر قائل کے منہ سے نکلے اور اُدھر سامع کے دل میں اتر جائے، انہیں ایلیٹ کی نہ صرف یہ نظم بلکہ اس کے بعد کی نظمیں بھی معمہ معلوم ہوئی ہیں لیکن سنجیدہ پڑھنے والوں کو ان میں ایک نیا شاعرانہ ادراک اور ایک نئی فنی تشکیل کا کرشمہ نظر آتا ہے۔

نظموں کے اس اشکال اور ابہام کی وجہ سے بہت سے لوگوں نے ایلیٹ کو اپنی نظموں کے معنی سمجھانے کی طرف متوجہ کیا لیکن اس نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ یہ شاعر کا کام نہیں ہے کہ وہ اپنی نظموں کے معنی بتاتا پھرے۔ بہت سے تشریح نگاروں نے اس کے تنقیدی

مضامین کی مدد سے اس کی نظموں کی وضاحت کی کوشش کی لیکن جتنے تشریح نگار تھے انہیں ان نظموں میں اتنے ہی معنی نظر آئے۔ عظیم شاعری میں یہ خصوصیت مشترک رہی ہے۔ ایلیٹ کی شاہکار نظم دی ویسٹ لینڈ The wasteland اپنے ابہام اور مشکل پسندی کی وجہ سے اس کی نظموں میں سب سے نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ یہ وہ نظم ہے جسے مکمل کرنے کے بعد ایلیٹ نے ازرا پاؤنڈ کو نظرثانی کے لئے بھیج دیا اور پھر پاؤنڈ نے کانٹ چھانٹ کر اس نظم کو تقریباً آدھا کر دیا اور آج چار سو بتیس سطور پر مشتمل یہ نظم اسی حالت میں جدید انگریزی شاعری کے شاہکار کے طور پر ساری دنیا میں مشہور ہے۔ کہا جاتا ہے کہ پاؤنڈ کی اصلاح نے اسے مشکل تر بنا دیا اور بہت سے وہ مصرعے نکال دئے جو اس کے مختلف حصّوں کو جوڑنے کا کام کرتے تھے۔ بہرحال پاؤنڈ کی اصلاح کی وجہ سے ہو یا پھر نظم کی ساخت ہی ایسی ہو، اس نظم کے پانچ حصّے اور ہر حصّے کے بہت سے ٹکڑے پہلی نظر میں ایک دوسرے سے بالکل الگ نظر آتے ہیں۔ نظم کا بار بار مطالعہ کرنے سے یہ عقدہ کھلتا ہے کہ ان ٹکڑوں میں باہمی اتحاد دراصل جذبات اور موسیقی کی سطح پر پیدا کیا گیا ہے۔ اس نظم میں اطالوی، جرمن، فرانسیسی اور سنسکرت زبان کے شاعروں کے جملے اور مصرعے کے مصرعے اتنی کثرت سے ایکدوسرے سے جوڑے گئے ہیں کہ نظم سے پورے طور پر لطف اندوز ہونے کے لئے ان تمام زبانوں کی شاعری و مزاج سے کچھ نہ کچھ واقفیت ضروری ہو جاتی ہے۔ ایلیٹ نے اس نظم کے ساتھ جو شرح شائع کی تھی وہ صرف مآخذ کی نشاندہی کرتی ہے اور اس کے معنی سمجھنے میں ہماری کوئی خاص مدد نہیں کرتی۔ اس سے یہ پتہ تو ضرور چل جاتا ہے کہ علم الاصنام کی کون کون سی کتابوں نے ایلیٹ کو متاثر کیا تھا۔ ان تشریحی اشاروں سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ایلیٹ جدید فرانسیسی اشاریت پسندوں سے بہت متاثر تھا اور اس کی نظم کو پڑھنے سے پہلے اُن کے مخصوص طرز سے واقفیت بھی ضروری ہے۔ بہرحال بہت سی مشکلات کو سر کر کے اس نظم کے شاعرانہ اثر تک پہنچا جا سکتا ہے۔

لیکن ان تمام مشکلات، ابہام، کنایوں کے باوجود اس نظم میں ایسی دلکشی، ایسی پراسرار جاذبیت

بحیثیت شاعر

موجود ہے کہ پڑھنے والا انہیں شوق سے سر کرتا ہے۔ اس نظم کے معنی کی تمام گہرائیوں اور فن کے تمام کرشموں کا ذکر بڑا طویل ہو جائے گا لیکن اُردو پڑھنے والوں کے لئے اس نظم کا مُطالعہ خود ایلیٹ کی مخصوص شاعرانہ صفات کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے۔

اِس نظم کا عنوان "دی ویسٹ لینڈ" اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اس میں ایک ایسی دُنیا کا ذکر ہے جو برباد ہو چکی ہے پھر اس کا "موٹو" آتا ہے جہاں پُرانے زمانے کی ایک دانشمند عالم عورت Sybil کو ایک بوتل میں بند دکھایا جاتا ہے اور جب اس سے پوچھا جاتا ہے کہ وہ کیا چاہتی ہے تو وہ یہ جواب دیتی ہے کہ "میں مرجانا چاہتی ہوں"۔ یہ تصوّر ہی ساری نظم کے مرکزی جذبے کو ہمارے ذہن پر ثبت کر دیتا ہے اور ہم شدّت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں کہ اس ویرانے میں زندگی ایک بوتل میں بند ہے اور اب وہ اپنے ختم ہو جانے کے سوا کچھ اور نہیں چاہتی۔ پہلے حصّے کا عنوان Burial of the Dead _____ اس تاثر کا ایک اور پہلو ہمارے سامنے لاتا ہے اور اس کے بعد نظم شروع ہوتی ہے۔ موسمِ بہار کا بیان آتا ہے جسے پڑھ کر ہمارا خیال چوسر کی طویل نظم کینٹربری ٹیلز کی طرف جاتا ہے، جو انگریزی شاعری کا اوّلین شاہکار ہے۔ مگر یہاں جو بہار نظر آتی ہے وہ دراصل بے رحم زمانہ ہے جو مردہ زمین پر پھول کھلا کر یادوں اور خواہشوں کو ملاتا ہے اور سوکھی جڑوں میں پانی کے ذریعہ تکلیف دہ حرکت پیدا کرتا ہے۔ اس کے بعد سرما کا تاثر پیش کیا جاتا ہے۔ الفاظ سے پتہ چلتا ہے کہ یہاں کئی آدمی ہیں جو یہ بتاتے ہیں کہ موسمِ سرما ان کو پسند تھا کیونکہ وہ ہر چیز کو بھلا دینے والی برف میں ڈھکے چھپے اپنی مختصر زندگی صرف سوکھے میووں پر گذارتے رہے تھے۔ پھر گرما کا ذکر آتا ہے اور وہی لوگ بیان کرتے ہیں کہ اس موسم میں وہ ایک جھیل کا منظر دیکھ رہے تھے کہ پانی کا ایک تھپیڑا آیا اور وہ بارہ دری میں چھپ گئے۔ پھر سورج کی روشنی محسوس کرنے وہ باغ میں آئے کوفی پی اور ایک گھنٹے تک باتیں کرتے رہے۔ اب جرمن زبان کا مصرع آتا ہے جس میں ایک شخص یہ کہتا سُنائی دیتا ہے کہ وہ روسی نہیں بلکہ

بحیثیت شاعر

لیتھونیہ کا باشندہ ہے اور اصلی النسل جرمن ہے۔ پھر کچھ لوگ بتاتے ہیں کہ جب وہ بچے تھے اور اپنے ایک عزیز آرک ڈیوک کے گھر ٹھہرے ہوئے تھے تو وہ ایک سلیج پر بیٹھے تھے اور اس وقت انہیں بہت ڈر لگا تھا۔ ڈیوک نے کہا "میری، میری زور سے سلیج کو پکڑے رہو اور پھر سلیج پہاڑ سے نشیب کی طرف پھسلنے لگا۔ پہاڑوں میں آزادی محسوس ہوتی ہے۔ ان میں سے ایک کہتا ہے: "میں رات کے وقت بہت پڑھتا ہوں اور سرما کے موسم میں جنوب کی طرف چلا جاتا ہوں"۔ یہاں پہلا ٹکڑا ختم ہو جاتا ہے۔

یہاں جو تاثرات جمع کئے گئے ہیں۔ ان میں بظاہر کوئی منطقی ربط نہیں ہے۔ پہلے یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر خود بیان کر رہا ہے۔ پھر "ہم" کے استعمال سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کچھ اور لوگ ہیں جو یہ سب کچھ بیان کر رہے ہیں۔ پھر "میں" آتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ بات کسی ایک فرد نے کہی ہے مگر غور کرنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں کسی خاص جگہ کے انسانوں کی موسموں کے ساتھ بدلتی زندگی کا حال بیان کیا گیا ہے۔ یہ آدمی مردے ہیں۔ بہار انکو کاٹتی ہے۔ موسم سرما انہیں فرار مہیا کرتا ہے۔ گرمی سیر سپاٹے اور گپ شپ میں کٹتی ہے۔ یہ لوگ اپنے اصلی النسل ہونے پر نازاں ہیں۔ اعلیٰ طبقے سے عزیزداری پر انہیں فخر ہے۔ کوئی پرعزم کام کرنے سے یہ لوگ ڈرتے ہیں اور سنسنی خیزی سے انہیں خاص دلچسپی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تمام زندگی ایک بے معنی "چکر" ہے۔ آخری مصرعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ نظم کا ایک مرکزی کردار بھی ہے جسے رات کے وقت مطالعہ کا شوق ہے اور جاڑے کو برداشت نہ کر سکنے کی وجہ سے وہ جنوبی ممالک کی طرف چلا جاتا ہے۔ تمام تاثرات واقعاتی زندگی کے ہیں اور اس زندگی کے نمائندہ ہیں جسے زندگی کہا جا سکتا ہے اور نہ موت۔ جس کی بے مقصدیت، پسپائیت اور مبتذل دہشت ناک بھی ہے، مضحکہ خیز اور افسوسناک بھی۔ ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جو عروض استعمال ہوا ہے وہ بحر اور قافیہ کے ہر اصول کو توڑتا ہے۔ مصرعے پھیلتے اور سکڑتے ہیں۔ راگ اور وزن بار بار بدلتے ہیں مگر اس کے باوجود پورے حصہ کا مجموعی آہنگ برقرار رہتا

ہے ۔ یہ آہنگ بنیادی طور پر موسیقی کے اصول پر مبنی ہے اور حرکت کا تاثر قائم رکھتا ہے ۔

دوسرے حصے میں بیان کے بجائے فلسفہ پیش کیا جاتا ہے ۔ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ اس پتھریلے گھورے میں کیا چیز پیدا ہوتی ہے ؟ اس سوال کا جواب انسان نہیں دے سکتا کیونکہ اس کے سامنے مکمل اور مرتب زندگی کے بجائے ٹوٹے ہوئے دیوتاؤں یا تصوّرات کا ڈھیر ہے ۔

A heap of broken Images کا ٹکڑا اس کیفیت کو شدت کے ساتھ ابھارتا ہے جس کا نقشہ پہلے حصے میں پیش کیا گیا ہے ۔ یہاں صورتحال یہ ہے کہ سورج کی کرنیں ضرب لگاتی ہیں ۔ مردہ پیڑ سایہ نہیں دیتے ۔ کیڑوں کا راگ خوش نہیں کرتا اور خشک پتھروں میں پانی کی آواز سنائی نہیں دیتی صرف ایک سرخ پتھر ہے جو سایہ ڈالتا ہے ۔ ایک جملۂ معترضہ سے اس پتھر کے سائے میں آنے کی دعوت دی جاتی ہے کیونکہ یہیں سے ہمیں اپنے سائے کے علاوہ، جسے ہم صبح کے وقت آگے اور شام کے وقت پیچھے چلتا ہوا دیکھتے ہیں، کچھ اور بھی دکھائی دیتا ہے ۔ نظم کا مرکزی کردار کہتا ہے ۔

I will show you fear in a handful of dust

یہ سُرخ پتھر یا چٹان مذہب کی علامت ہے جو حضرت عیسےٰ کے خوُن سے سُرخ ہے اور یہی ایک سہارا ہے جو اس برباد دنیا میں، اس خرابہ میں کچھ تسکین بہم پہنچا سکتا ہے ۔ ایک مشتِ خاک انسان ہے جو خوف سے معمور ہے اور اس سے آگے کچھ بھی نہیں ہے ۔

تیسرا ٹکڑا جرمنی زبان میں ہے جو جرمن موسیقار ویگنر (Wagner) کے گیتوں سے لیا گیا ہے ۔ ایک ماں اپنے بچے کو یاد کر رہی ہے اور کہتی ہے کہ ہوا بڑی دلکش ہے ۔ میرے پیارے بچے تو کہاں ہے ۔ خالی آغوش ماں، محبت مادری دل میں لئے حسرت زدہ اور ناامید، آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے ۔ پھر ایک ٹکڑا مکالمہ کی شکل میں آتا ہے ۔ ایک عاشق اور اس کی محبوبہ باتیں کر رہے ہیں ۔ انہوں نے محبت کو ایک لمحہ کے جسمانی تعلق کی طرح محسوس کیا ہے جس کا نتیجہ کچھ نہیں نکلا اور انہیں روشنی کے قلب میں خاموشی دکھائی دی ۔ یہاں جرمنی زبان کا ایک مصرع بتاتا ہے کہ سمندر خالی

اور خشک ہو گیا ہے۔ یہ تمام تاثرات عشق، محبت اور جنسی تعلقات کا نقشہ سامنے لاتے ہیں محبت کا مقصد یعنی افزائش نسل غائب ہو گیا ہے۔ اس کے بعد کے ٹکڑے میں قسمت کا حال بتانے والی ایک عورت کا ایک کرداری خاکہ سامنے آتا ہے۔ وہ پتوں کو، جو پرانے زمانے میں موسم کا حال بتانے کے لئے استعمال کئے جاتے تھے اب انسانوں کی قسمت کا حال بتانے کے لئے استعمال کرتی ہے۔ وہ مختلف پتوں پر بنی ہوئی تصویروں کے معنی بتاتی ہے مگر اس کے پاس وہ تصویر نہیں ہے جس میں ایک شخص صلیب سے لٹکا ہوا دکھایا گیا تھا۔ یہ عورت نظم کے مرکزی کردار کی قسمت دیکھ کر کہتی ہے

Fear death by water

پانی زرخیزی کی علامت ہے اور خشکی بربادی کی مگر یہاں کے لوگ زرخیزی یعنی زندگی سے ہوشیار رہنے کی ہدایت پاتے ہیں قسمت کا حال بتانے والی عورت احمق اور مضحکہ خیز ہے ہر شخص پر اس کا شبہ اور بہرحال سے خوف ان لوگوں سے بالکل مختلف ہے جو واقعی مستقبل کو جانتے ہیں مستقبل کو جاننے کا جذبہ انسان میں ہمیشہ سے ہے مگر اس دنیا میں وہ اور زیادہ اہم ہو گیا ہے اور توہمات کے دفاتر میں پناہ لینے کا باعث ہے معلوم ہوتا ہے کہ نظم کا مرکزی کردار پہلے پارک میں پہنچا اور وہاں اس نے فضول سے عشق کا منظر دیکھا۔ پھر سڑک پر آیا اور وہ جونسن سے ملاقات ہوئی اور اب وہ ایک ایسے مقام پر پہنچا ہے جہاں پورا شہر اس کے سامنے ہے۔ اس حصہ کا آخری ٹکڑا غیر حقیقی شہر (Unreal city) کا منظر پیش کرتا ہے۔ اس کو ہم لندن کی تصویر کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس میں لندن کے پل کا، ایک مشہور سڑک اور ایک گرجا کا ذکر ملتا ہے۔ بودلیر کے Four Millante Cite کی فضا اس پر غالب ہے اور دانتے کے جہنم کی تمام خصوصیات اس میں موجود ہیں۔ ایک بھیڑ ہے جو آ جا رہی ہے اور جو حقیقت میں مردہ ہے۔ یہ لوگ ٹھنڈی سانسیں لیتے اپنے پیروں پر نظریں جمائے چلے جا رہے ہیں۔ یہ لوگ پہاڑی اور سڑک پر بھی نظر آ رہے ہیں۔ گرجے کا گھنٹہ نو بجے کی ضرب لگاتا ہے مگر اس کی آواز بھی مردہ ہے نظم کا مرکزی کردار ایک شخص سے ملتا ہے جو جنگ میں اس کے ساتھ تھا۔

یہاں ایک تاریخی جنگ کا نام لیا گیا ہے مگر یہ پہلی جنگ عظیم کی طرف اشارہ ہے۔ ان دونوں میں ایک لاش کو چوری چھپے دفن کر دینے کے بارے میں بات چیت ہوتی ہے۔ ہدایت یہ دی جاتی ہے کہ کتے کو قریب نہ آنے دیا جائے نہیں تو وہ زمین کھود کر لاش کو باہر نکال لے گا۔ کتا ضمیر کی علامت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس شہر کے لوگ کسی جرم کو پوشیدہ رکھنے کی کوشش میں چٹکی لیتا ہوا ضمیر لئے پھر رہے ہیں۔ یہی در اصل جہنم ہے۔ بودلیر کے ایک مصرع پر، جس کے معنی ہیں کہ سب لوگ ریاکار دا عظ ہیں، یہ حصہ ختم ہو جاتا ہے۔ جب ہم پورے حصہ کا جائزہ لیتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ 'منک ڈیسٹ لینڈ' کے جہنم کی حیثیت رکھتا ہے۔

نظم کا دوسرا حصہ، جس کا عنوان A Game of chess ہے، ہمیں اس جہنم کی گہرائیوں میں لے جاتا ہے اور شطرنج کا کھیل اسی منظر کو سامنے لاتا ہے۔ اس حصے کے دو ٹکڑے ہیں۔ پہلے میں ایک اعلیٰ سوسائٹی کی عورت کو اپنی تمام آرائشوں کے ساتھ دکھایا گیا ہے جیسے کلچر اور روایت نے اعلیٰ طبقے کی زندگی کا جزو لاینفک بنا دیا ہے۔ اس عورت کی عشق بازی کا منظر بھی سامنے آتا ہے مگر وہ بالکل بے نتیجہ ہے۔ نظم کا مرکزی کردار اس زندگی کے تاثر کو ان الفاظ میں پیش کرتا ہے۔

I think we are in rat's alley

Where the dead-men lost their bones.

اس ٹکڑے کے مکالمہ میں Think اور Nothing کی تکرار بے مقصدیت کا گہرا اثر چھوڑتی ہے۔ دوسری طرف نچلے طبقہ کی زندگی کا سین سامنے آتا ہے۔ یہاں جنگ پر گئے ہوئے سپاہیوں کی بیویاں نظر آتی ہیں۔ یہ مصرع بار بار دہرایا جاتا ہے ؎

Hurry up Please it's time.

یہاں حمل گرانے کا ذکر خاص طور پر کیا جاتا ہے۔ مرکزی کردار سوال کرتا ہے۔

ıat you get married for if you don't want children?

بحیثیت شاعر

ان غریب لوگوں کی پارٹی ختم ہوتی ہے تو شیکسپیر کا ایک مصرع جدید دور اور عہدِ ایلزبتھ کے تضاد کو سامنے لاتا ہے۔

تیسرے حصے The Fire Sermon میں عیش و نشاط کے تاثرات کے ساتھ تجارت اور اس کے مزاج کے تاثرات کو بھی پیش کیا گیا ہے جنسی خواہش اور دولت کی خواہش کے تاثرات شدت کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ مرکزی کردار ہومر کے TINESEAS کی طرح بیک وقت مرد بھی ہے اور عورت بھی۔ شاعر جنسی تعلقات کو ان دونوں کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ یہاں ایک کلرک کا ایک رنڈی سے معاشقے کا منظر دکھایا گیا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ سارا کھیل ایسا ہے جیسے کوئی سڑک کے پیشاب خانے میں پیشاب کرے اور چلا جائے۔ اس حصے کے اختتام پر آگ لگنے کے تاثرات سامنے آتے ہیں۔ ایلیٹ کے لئے آگ محض جہنم نہیں ہے بلکہ ہندو فلسفہ کے مطابق تزکیۂ روح کا ذریعہ ہے نظم یہاں سے اپنا رخ بدلتی ہے

چوتھے حصے میں ایک تاجر کی موت کی خبر بالکل اس طرح بیان ہوئی ہے جیسے اخباروں میں یہ تاجر ڈوب گیا ہے اور کیونکہ پانی زرخیزی کا اشارہ ہے لہٰذا پانچویں حصے What the Thunder Said 'گرج' ایک نیا پیغام لاتی ہے۔ شروع میں پوری نظم کے تاثرات دہرائے جاتے ہیں پھر ہندوستان کا سین آتا ہے۔ گنگا، ہماونت کالے بادلوں سے ڈھکے نظر آتے ہیں اور گرج کہتی ہے " داتا۔ دیادھوام۔ دمنیاتا" یہی تینوں الفاظ مل کر آخری سے پہلی سطر بنتی ہے اور نظم شانتی شانتی شانتی پر ختم ہو جاتی ہے۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ اس نظم کی ہر ہر چیز پورے طور پر سمجھ میں آجاتی ہے مگر یہ ضرور ہے کہ ہر دفعہ پڑھنے پر نئے معنی کی کرنیں اس نظم کے سورج سے نکلتی ہیں اور اس کے الگ الگ ٹکڑوں اور پھر پوری نظم کا جذباتی اثر ہمارے ذہن پر رفتہ رفتہ غالب آجاتا ہے۔ اس نظم کی پانچ حصوں میں تقسیم اس کے ڈرامائی سین اور پھر مرکزی کردار کا وجود ایلیٹ کے ڈرامائی جوہر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ایلیٹ کی معروضی تلازمات (Objective Correlatives) کی ترکیب بھی اس کے

بحیثیت شاعر

ڈرامائی مزاج کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ رومانی شاعری زیادہ تر غنائی شاعری ہے۔ ایلیٹ کا یہ اعلان کہ وہ کلاسیکی ہے اس کے ڈرامائی رجحان کا ایک اور اہم ثبوت ہے۔ اس کی چھوٹی نظمیں بھی جن کو غنائی کہا جا سکتا ہے، ڈرامائی مزاج اپنے اندر رکھتی ہیں۔ اور رابرٹ براؤننگ کے ڈرامائی گیتوں کی یاد دلاتی ہیں مگر اصل میں ایلیٹ کا مقصد ڈرامائی اور غنائی عناصر کو ملا کر ایک مخصوص ادراک پیدا کرنا ہے اس کی نظم دی ہولو مین (The Hollow Men) کا مقصد بھی وہی ہے جو دی ویسٹ لینڈ کا ہے مگر یہ نظم چھوٹی بحر میں مسلسل لکھی ہوئی ویسٹ لینڈ کے سب کرداروں پر ایک وقیع رائے کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے دور کی نظموں میں دوسری زبانوں کے شاعروں کے مصرعے اور حوالے کم سے کم ہو جاتے ہیں۔ Ash Wednesday دوسرے دور کی نظموں میں سب سے اہم ہے! اسے ایک مذہبی نظم کہا جا سکتا ہے اور ان نظموں میں شامل کیا جا سکتا ہے جو حمدیہ (Hymns) کہلاتی ہیں مگر انگریزی زبان کی دوسری حمدوں کے برخلاف، جو خالصتاً غنائی ہیں، یہاں ایک قصہ گو بھی نظر آتا ہے جو اس نظم کے تاثر کو ڈرامائی اور بیانیہ بنا دیتا ہے۔ یہ قصہ گو جوانی کی منزل سے گذر چکا ہے اور زندگی کو ایک پیرابولا (Parabola) کی طرح سمجھتا ہے۔ وہ اب زندگی کے ایسے تجربوں سے مطمئن نہیں ہے جو معمولی ہیں۔ وہ جہنم سے اعراف میں داخل ہوتا ہے اور اپنی انا کو بالکل ختم کر دینا چاہتا ہے۔ اس نظم کے چھ حصے ہیں۔ پہلے حصے میں معمولی تجربہ سامنے آتا ہے اور پریشانی و نا امیدی کا باعث ہوتا ہے۔ جو فرد ہمارے سامنے آتا ہے وہ قطعی مایوس ہو چکا ہے۔ وہ حرکت کے خیال سے بھی منکر ہے اور اب دنیا کی ہر چیز کے متعلق سوچ سمجھ چکا ہے۔ ہاں وہ یہ ضرور چاہتا ہے کہ لوگ اس کے نجات کی دعائیں مانگیں کیونکہ وہ گنہگار اور بے قرار ہے۔ اس کی سب سے اہم خواہش اس کے دل سے یوں نکلتی ہے:

Teach us to care and not to care

Teach us to Stand still

بحیثیت شاعر

دوسرے حصے میں وہ اپنی انا کو ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا خطاب ایک خاتون سے ہے۔ یہاں بیان تین تیندووں کے ذکر سے شروع ہوتا ہے نظم کا یہ حصہ پڑھتے ہوئے ہمیں دانتے کی انفرنو کا ابتدائی حصہ یاد آجاتا ہے۔ یہ تینوں تیندوے مادہ، شیطان اور انا کی علامت ہیں۔ یہ تیندوے قصہ گو کو کھا جاتے ہیں اور صرف اس کی ہڈیاں باقی رہ جاتی ہیں۔ یہ ہڈیاں ایک گیت گاتی ہیں اور پورے ریگستان پر پھیل جاتی ہیں اور اس طرح نجات حاصل کر لیتی ہیں جو ان کیلئے خوشی کا باعث ہے۔ تیسرے حصے میں رُوحانی خواب کا بیان ملتا ہے۔ یہاں ایک زینہ ہے جس پر چڑھتے ہوئے وہ بار بار پیچھے کی طرف دیکھتا جاتا ہے تاکہ دنیوی زندگی سے دُوری کا اسے اندازہ ہو جائے۔ یہاں تین زینے ہیں اور ہر زینے سے مُڑنے پر اسے ماضی کی انا صاف دکھائی دیتی ہے تیسرے زینے پر جب وہ پہنچتا ہے تو اسے ایک قوت محسوس ہوتی ہے جو امید اور ناامیدی دونوں سے بالاتر ہے۔ اب وہ خود کو نااہل محسوس کرتا ہے۔ چوتھے حصے میں اسی خواب کو جاری رکھا گیا ہے۔ دعا کرنیوالی اس خاتون کے نور سے جس کو دوسرے زینے میں اس نے دیکھا تھا، اسے چشمے اُبلتے، بہتے، چڑیاں گاتی اور زمزمہ سنجیاں کرتی دکھائی دیتی ہیں۔

Redeem the time, redeem the dream

پانچویں حصے میں، پہلے حصے کی طرح کا دُنیوی تجربہ پھر واپس آتا ہے مگر یہاں عام لوگوں کی حالت و کیفیت پر زور دیا گیا ہے اور اُن کی نجات کے سوال کو اٹھایا گیا ہے۔ چونکہ یہ لوگ بے عقیدہ ہیں اس لئے سوال کا کوئی جواب نہ پاکر قصہ گو ان الفاظ پر ختم کرتا ہے۔

O my people

چھٹا حصہ پہلے حصہ کی یاد دلاتا ہے اور اسکے بہت سے مصرعوں کو دہراتا اس دعا پر ختم ہوتا ہے۔

Suffer us not to mock ourselves with falsehood

Teach us to care and not to care

بحیثیت شاعر

Teach us to sit still

Even among these rocks

Our peace is His will

And even among these rocks

Sister, mother

And spirit of the river, spirit of the sea

Suffer me not to be separated

And let my cry come unto thee

ویسٹ لینڈ میں ایک پوری دنیا سامنے آتی ہے "ایش ویڈنس ڈے" میں ایک روح دنیا سے نکل کر عالم روحانی میں جاتی ہے اور پھر دنیا میں واپس آجاتی ہے۔ اس تجربہ سے ہمیں ناامیدی اور پسپائیت کی جگہ عقیدہ اور امید کا پتہ ملتا ہے۔ اس کی فضا ایک ریگستان کی ہے جس میں ایک باغ کا خواب بھی شامل ہے۔ اس نظم میں حوالے' اقتباسات' جیسا کہ ویسٹ لینڈ میں کثرت سے ملتے ہیں' بالکل استعمال نہیں کیے گئے ہیں لیکن تلمیحات اور اشارات کی کثرت ہے۔ ویسٹ لینڈ کے مقابلہ میں یہ نظم زیادہ پختہ نظر آتی ہے۔ اس میں وسعت سے زیادہ گہرائی ویسٹ لینڈ سے کہیں زیادہ ہے۔ اس کا عروض بھی تنوع کے ساتھ زیادہ پختگی کا اثر پیدا کرتا ہے۔ یہ نظم پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایلیٹ کے موضوع کا دائرہ تو محدود ہو رہا ہے مگر اس کے فارم کا کمال بہت بڑھ رہا ہے۔

(۲)

ہیئت (فارم) ایلیٹ کے ہاں بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس نے اپنے تنقیدی مضامین میں زیادہ سے زیادہ زور ہیئت پر دیا ہے۔ ویسٹ لینڈ کی ہیئت پر روایتی اثرات بہت زیادہ نمایاں ہیں لیکن "ایش ویڈنس ڈے" میں وہ روایت سے بالاتر ہو کر اپنی فکر کے مطابق ایک نئی ہیئت دریافت کرتا ہے۔ ہیئت کے کمال کی سب سے بہتر مثال اس کی آخری طویل

بحیثیت شاعر

نظم Four Quartels ہے۔ یہ نظم بظاہر چار الگ الگ نظموں کا مجموعہ ہے جنکے نہ صرف عنوانات الگ الگ ہیں بلکہ موضوع بھی بظاہر الگ الگ ہیں۔ پہلی نظم الگ چھپ بھی چکی ہے مگر بنیادی طور پر یہ چاروں نظمیں مل کر ایک اکائی بناتی ہیں اور ایسا عظیم تاثر پیش کرتی ہیں جو ذاتی بھی ہے اور انفرادی بھی۔ نمائندہ بھی ہے اور آفاقی بھی اور جس سے حرکت زماں کا بھرپور احساس بھی ہوتا ہے ہر حصّہ کی سُرخی ایک جگہ کے نام پر رکھی گئی ہے۔ ان ناموں سے تاریخی شعور کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ تاریخی شعور کی جو تعریف ایلیٹ نے اپنے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت"، میں کی ہے اس کا مکمل تخیلی نقشہ اس نظم میں ملتا ہے۔ یہاں تاریخی شعور روحانی شعور میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ زمان و مکاں کے تصوّر سے اس احساس کو اور نمایاں کیا گیا ہے۔ وقت کا شعور ایلیٹ کو اس طرح ہوتا ہے کہ سترھویں صدی میں اس کا خاندان انگلستان سے امریکہ ہجرت کرتا ہے اور بیسویں صدی میں ایلیٹ پھر انگلستان واپس آجاتا ہے۔ چاروں حصّوں کا فارم ایک سا ہے اور ہر ایک میں پانچ حصّے ہیں اور ہر حصّہ کو موسیقی کی ساخت کے اصولوں پر قائم کیا گیا ہے عنوان میں Quartet کا لفظ بھی موسیقی سے لیا گیا ہے۔ ہر نظم موسیقی کی ایک "حرکت" کو سامنے لاتی ہے اور اس نظم کے پانچ حصّے پانچ لہروں کی طرح ایک دائرے میں گھومتے ہیں جن کی صورت یہ ہے :

۱۔ (الف) راگ کا تعیّن

(ب) مقصد کا تصوّر

۲۔ (الف) غنائیت کے ذریعہ جذبے کو شدّت سے ابھارنے کا عمل۔

(ب) وقت کا احساس۔

۳۔ (الف) معمولی یا عام تجربہ۔

(ب) عام تجربے سے فرار

۴۔ تاریک رات کا غنائی خواب

بحیثیت شاعر

۵۔ (الف) فن کا تجربے سے تعلق

(ب) فن اور تجربے کا راگ میں ادا ہونا۔

پہلی حرکت' کا نام Burnt Norton ہے۔ یہ ایک شہر کا نام ہے جو سترھویں صدی میں جلا دیا گیا تھا! اس میں زندگی کے تجربہ کا جائزہ لیا گیا ہے اور اسے ایک آفاقی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ وقت ہر دم بدلتی ہوئی چیز ہے۔ وجود (Being) کو تبدیلی (Becoming) ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کا طرز ادا قول محال (Paradox) اور صنعتِ تکرار پر قائم ہے۔ وقت کا احساس کیچڑ میں فوج کی رفتار کے تاثر کے ذریعہ سامنے آتا ہے۔ ماضی اور مستقبل حال میں پھنس کر رہ جاتے ہیں۔ یہاں ایک باغ کا خواب فرار بہم پہنچاتا ہے۔ بحر چھوٹی ہو جاتی ہے مگر غنائی قوت بڑھ جاتی ہے اور جذبات ایک نقطہ پر جمع ہو جاتے ہیں۔ زندگی کا تجربہ حال کا احساس دلاتا ہے یہاں مصرعے طویل ہو جاتے ہیں۔ پریشانی کے مقام اور وہاں کی تاریکی کو لندن کے ٹیوب میں سفر کے تجربے کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ مصرع بڑھتے اور گھٹتے رہتے ہیں۔ پھر گھٹاٹوپ اندھیرا چھا جاتا ہے اور برابر اوزان والے مصرعے آتے ہیں۔ اندھیرے کا تصور مختصر ہے۔ چھوٹی غنائی نظم کے ذریعہ یہ گہرا ہو جاتا ہے اور یہاں انسانی تجربہ اور فن کا تعلق سامنے آتا ہے۔

Only by the form, the pattern

Can words or music reach

The stillness, as a Chinese jar still

Moves perpetually in its stillness.

ہیئت حرکت سے وجود میں آتی ہے جو دس زمینوں کی طرح ہے East Coker کا عنوان اس جگہ کے نام پر رکھا گیا ہے جہاں سے ایلیٹ کے خاندان نے امریکہ ہجرت کی تھی۔ اس حصہ میں بھی ہیئت کی وہی شکل بدلتی ہوئی حالتوں کے ساتھ بنتی سنورتی ہے اور آخر میں محسوس ہوتا ہے کہ

As we grow older

The World becomes stranger, the pattern more

complicated of dead and living.

The Dry Salvages فارم وہی ہے لیکن وہ یہاں زیادہ پیچیدہ ہوگئی ہے۔
میں بھی، جو چند جزیروں کا نام ہے، حرکت اور شکل وہی ہے مگر اب ہم اس منزل تک جو "اوتار" کی منزل ہے،
پہنچ جاتے ہیں۔ یہ وہ منزل ہے جہاں زندگی کے وقت کی لکیر اور خدا کے وقت کی لکیر ایک دوسرے
کو کاٹتی ہیں۔

These are only hints and guesses
Hints followed by guesses, and the rest

Is prayer, observance, discipline, thought and action.

The hint half-guessed, the gift half understood, is

Incarnation

آخری حصہ Little Gidding ہے۔ یہ اس مقام کا نام ہے جہاں
رومن کیتھولک مذہب والوں نے ایک فرقہ بنایا تھا۔ یہاں بھی فارم کی وہی حرکت اور وہی شکل ہے
جو دوسرے حصوں میں ملتی ہے مگر یہاں سارا چکر ختم ہو جاتا ہے تجربہ حقیقی ہے۔ ایلیٹ کے اساتذہ
سامنے آتے ہیں۔ ہوائی حملہ کا گذرتا ہوا تاثر پیش کیا جاتا ہے۔ جنگ ختم ہو رہی ہے اور وقت کی
شکل بھی مکمل ہو رہی ہے:

Quick now, here, now, always

A condition of complete simplicity

(Costing not less than everything)

And all shall be well and

All manner of thing shall be well

بحیثیت شاعر

When tongues of flame are in folded
Into the crowded knot of fire
And the fire and the rose are one.

اسی طرح تاریخ میں زندگی کی شکل سامنے آجاتی ہے اور ذہنی سطح پر اس نظم کا فارم مکمل ہو جاتا ہے۔ اصل میں فارم خیال، طرز اور عروض سے مل کر بنتا ہے اور اسی طرح زندگی کا ترجمان بن جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے شروع میں صرف مقصد پر زور دیا جاتا تھا۔ ایلیٹ نے مقصد کو ہیئت کی بناوٹ میں جذب کر کے اسے ایک فن بنا دیا۔ یہ کام صرف شاعری ہی میں نہیں ہوا بلکہ جیمس جوائس نے ناول میں ایک جدید اور انفرادی فارم کو جنم دیا۔ ایلیٹ کی یہ نظم مقصد کو فارم کے تحت لانے کی نمائندہ مثال ہے۔

فارم ایک مکمل تخلیق ہے مگر اس کی جزئیات امیجز (Images) ہوتی ہیں جس سے شاعر کے تخلیقی عمل اور تخلیقی قوت کا اندازہ ہوتا ہے تخیل کا لفظ رومانی تنقید میں کثرت سے استعمال ہوا ہے شاید اسی وجہ سے ایلیٹ نے اسے بہت کم استعمال کیا ہے لیکن اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے کہ تخیل شاعری کی جان ہے اور ہر بڑے شاعر کی طرح ایلیٹ بھی تخیل کی ایک دُنیا آباد کرتا ہے۔ اس کے تخیل پر روایت کا گہرا اثر ہے۔ بھگود گیتا، دانتے، بودلیر اور انگریزی کے مابعد الطبیعیاتی شعراء خاص طور پر ڈون کے اثرات اس کی شاعری پر بہت نمایاں ہیں۔ ایلیٹ نے مابعد الطبیعیاتی شعراء سے اپنے تخلیقی رشتے کا واضح طور پر اعلان کیا ہے اور جدید شاعری میں ایلیٹ اور اس کے ساتھی "نئے مابعد الطبیعیاتی شاعر" ہی کہلاتے ہیں۔ اس کی شاعری میں تخیل و ذکاوت کا وہی امتزاج ملتا ہے جو ہمیں ڈون کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس امتزاج کو ایلیٹ نے نئی سطحوں کے امتزاج کی ایک اکائی کا نام دیا ہے۔ اس کی ابتدائی نظموں کو طنزیہ کہا گیا ہے مگر ان میں جو ہنسی ہے وہ بہت سنجیدہ قسم کی ہے اور جیسے ماہر نفسیات کے نقطۂ نظر سے خوابوں کی ہنسی، کہا جا سکتا ہے۔ عام قاری کو اس کی شاعری میں ہنسی کی باتوں کے ساتھ ساتھ نہایت

مغلق باتیں بھی نظر آتی ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود وہ ایک نئے شاعرانہ ادراک کا موجد ہے۔ اس کو شاعری کے پرانے بندھے ٹکے دائرے میں نہیں رکھا جا سکتا وہ خود اپنی جگہ پر موثر اور مکمل حقیقت ہے۔

اس کے تخیل کی دُنیا کا اندازہ ہم ان تصورات سے لگا سکتے ہیں جو اس کی نظموں میں بار بار آتے ہیں۔ اہم تصورات وہ ہیں جو اس کائنات میں حرکت پیدا کرنیوالے دائرے بناتے ہیں مثلاً موسموں کا چکر، دن رات، موت زندگی، جوانی بڑھاپے کے تصورات ایلیٹ کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ساتھ ساتھ جنّت اور معصومیت، جہنّم اور تجربہ کے تصوّرات بھی اسے بہت عزیز ہیں اور یہ اس کے مذہبی رجحانات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ دانتے کی پیروی کر رہا ہے اور وہ جدید دنیا کو دانتے کی نظر سے دیکھ رہا ہے۔ دانتے نے جہنّم کے دروازے پر ایک بھیڑ ایسے آدمیوں کی دکھائی ہے جو نہ نیک ہیں نہ بد۔ جنھوں نے زندگی کو چھوا تک نہیں ہے۔ ایلیٹ کی دنیا میں زیادہ تر لوگ ایسے ہی ہیں۔ اسی لئے لندن اس کے لئے ایک غیر حقیقی شہر ہے اور جو لوگ یہاں چل پھر رہے ہیں وہ چلتے پھرتے مُردے ہیں۔ اُن لوگوں کو ہی وہ Hollow Men کہتا ہے۔ اس کے اس انداز نظر پر بوؔدلیر کا اثر نمایاں ہے۔ خاص طور پر بوؔدلیر کی نظم Les Septs Vicillards کا۔

جدید انسان بوؔدلیر کے نقطۂ نظر سے بوریت کا شکار ہے اور وہ اس بوریت میں اپنی کاہلی اور خوف کی وجہ سے پھنسا ہوا ہے۔ ایلیٹ جدید انسان کی سب سے بڑی کمزوری یہ بتاتا ہے کہ یہ سائے کو حقیقت سمجھتا ہے۔ وہ ان گناہوں کی طرف توجہ نہیں دلاتا جو تکلیف دہ اور وحشت ناک ہیں بلکہ ان گناہوں کو سامنے لاتا ہے جن کو عام زندگی، سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ ٹیوب۔ ٹیوب۔ ٹرین۔ سب وے۔ فلیٹ یہ سب Hollow Men کی زندگی کے اشارے ہیں۔

یہ لوگ صرف مُردہ ہی نہیں ہیں بلکہ مر جانے کے لئے جس تسلیم و رضا کی ضرورت ہے اس سے بھی ڈرتے ہیں۔ ان لوگوں میں اتنی قوت بھی نہیں ہے کہ ہَوا کا مقابلہ کر سکیں۔ لہٰذا ہوا انہیں

بحیثیت شاعر

ایک بیج کی طرح اڑتا ہے پھرتی ہے ——— " آدمی بغیر خدا کے ایک ایسا بیج ہے جو ہوا پر ہو اور ادھر ادھر اڑتا پھرتا ہو"، ہوا میں اڑتے ہوئے بیج، گرد، بلبلے، دھواں ان روحوں کا تصور پیش کرتے ہیں جو رُوحانیت کے عیسائی تصور سے بے نیاز ہیں۔

اُن کے برخلاف معصومیت یا بے گناہی کے تصورات ہیں جو جنت کے خواب سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ تصورات بھی دانتے سے لیے گئے ہیں۔ آگ کا تصور اعرافی ہے اور گلاب کے باغ کا تصور، جو بچپن، بہار کے پھول اور بارش میں پوشیدہ ہے، ایک نوجوان لڑکی سے وابستہ نظر آتا ہے۔ اس جنت کا ایک چھوٹا دروازہ بچپن میں ایک جنس کا دوسری جنس سے رُوحانی تعلق کی علامت ہے۔ یہ تاثر کبھی جذبات کے ساتھ اور کبھی طنز کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے۔ اس باغ میں پیڑ اور بچے بھی ہیں کہیں پیڑوں کے پتے بچے بتائے گئے ہیں کہیں وہ پورے پیڑ ہیں۔ ان کا ایک غیبی محافظ ہے جو ہمیں وجود باری تک لے جاتا ہے مگر یہ باغ ہمیشہ یاد کی صورت میں آتا ہے یعنی آدم کا جنت سے نکالے جانے اور جنت کو کھو دینے کا تاثر بھی اس کے ساتھ وابستہ ہے۔ ایک نور یا روشنی بھی اسی باغ کے ضمیر میں پوشیدہ نظر آتی ہے۔ انسان کے ضمیر میں ایک اندھیرا بھی ہے جس میں خوف دلانے والی روحیں، جو کبھی شہر کی شکل میں اور کبھی چڑیا، کوا اور زیادہ تر کتے کی شکل میں آتی ہیں اور ادھر اُدھر چلتی پھرتی ہیں۔ یہاں کتا ایسا ہے جو اپنے پنجوں سے زمین میں دفن لاشیں کھود کر باہر نکال لاتا ہے۔ تجربے کے عالم اور معصومیت کے عالم کو دو حکومتیں کہا گیا ہے۔ پرد فروک اور جیرونشن کے سے لوگ موت کی خوفناک دنیا میں رہتے ہیں۔ یہ دنیا بہروپ بھرنے والوں کی دنیا ہے۔ انسانی شعور مستقل طور پر نہ تجربہ کی دنیا میں ہے اور نہ معصومیت کی دنیا میں:

Human kind can not bear much reality

معصومیت کی دُنیا مذہب کی دنیا ہے۔ ماضی بھی اسی سے وابستہ ہے اور کلچر کے تمام عناصر بھی اسی میں شامل ہیں جو کردار ایلیٹ کی نظموں میں اُبھرتے ہیں جیسے پروفروک۔ جیرونشن، سوینی وغیرہ

بحیثیت شاعر

انہیں دنیاؤں میں آتے جاتے دکھائے گئے ہیں۔ سوینی کو جانوروں سے مشابہ دکھایا گیا ہے زراف زیبرا، گلنگ، بیوپاٹامس جیسے جانوروں سے اس کی مشابہت اس کے وحشی پن کو ظاہر کرتی ہے۔ وہ اپنی محبوبہ ڈورس کو مگرمچھوں کے جزیرہ پر لے جانا چاہتا ہے جو اس کے لئے معصومیت کی دنیا ہے۔ وہ فرار کی دنیا کو انڈے سے مناسبت دیتا ہے اور ایک مرد کا قصہ سناتا ہے جس نے ایک لڑکی کی لاش کو اپنے ٹب میں رکھ چھوڑا تھا۔ یہ قصہ عام ازدواجی زندگی کی طرف اشارہ ہے۔

ایلیٹ کے تمام تر ہیرو شہید ہیں۔ ہیروازم ہی انسانیت کا وہ مقام ہے جہاں معصومیت کی دنیا اور تجربے کی دنیا کا امتزاج نظر آتا ہے۔ شیکسپیئر کا کارڈینس ایلیٹ کا مثالی ہیرو ہے مگر سب سے نمایاں ہیرو بھگود گیتا کا ارجن ہے جسکو کرشن Fare forward کا سبق دیتے ہیں۔ زیادہ تر تصورات ان لوگوں کے ہیں جن کی ہیروازم زندگی کے عروج پر ختم ہوگئی۔ اس سلسلہ میں امریکیوں کی معصومیت یوروپ کے تجربے سے برباد ہوتی دکھائی گئی ہے۔ شروع کی نظموں میں یا تو کوئی جوان لڑکا یا لڑکی ہے جس کو جوانی میں دھوکا دیا گیا ہے یا پھر کوئی سن رسیدہ آدمی ہے جو زندگی کا خواب دیکھتا ہے۔ تجربہ ایک ایسا نالا ہے جس میں کیچڑ جمع ہو جاتی ہے۔ اس کی صفائی کے لئے پانی ضروری ہے۔ ایلیٹ کی نظموں میں پانی ایک اہم بنیادی علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔ سمندر کا کام صفائی ہے۔ بارش کا بھی یہی کام ہے مگر لوگ اس سے ڈرتے ہیں اور بند موٹروں میں پھرتے ہیں۔ پانی میں ڈوب کر مرنے کو پھر سے زندہ ہونا بتایا گیا ہے۔ جو لوگ پانی سے ڈرتے ہیں ان کو حقارت سے دیکھتی ہوئی آنکھیں بھی نظر آتی ہیں۔

ایلیٹ کی اشاریت میں شروع سے آخر تک اس سطح پر یکسانیت ملتی ہے۔ روح سمندر کے سفر پر ایک ٹوٹی ہوئی کشتی میں روانہ ہوتی ہے۔ تجربے کے بھوت اس سے دور ہوتے جاتے ہیں ایک چڑیا اس کو راستہ بتاتی ہے اور وہ گلاب کے باغ میں پہنچتی ہے۔ یہاں اسے اپنا ماضی یاد آتا ہے جو اسے باطنی دنیا کی طرف لے جاتا ہے۔ یہاں اس کی ہیئت بدلتی ہے اور وہ پھر ایک نیا آدمی بن جاتی ہے۔ یہ پورا علم بھی کچھ اسی طرح کا چکر ہے۔ ویسٹ لینڈ جہنم کا نقشہ سامنے لاتی ہے۔ یہ سایوں

بحیثیت شاعر

مُردوں اور زیرِ زمین دبے ہوئے بیجوں کی دنیا ہے۔ پوری نظم ٹائیر سیاس (Tiresias) کا خواب ہے لیکن آخر میں یہاں زندگی دوبارہ واپس آتی دکھائی دیتی ہے۔ زندگی کی واپسی کا موضوع ہیروازم سے مل جاتا ہے حضرت عیسیٰ کا مر کر پھر زندہ ہونا (Resurrection) اسی عمل کی علامت ہے۔ اسی طرح تسلیم و رضا، ہمدردی و توازن واپس آجاتے ہیں اور امید و محبت کا پیش خیمہ بن جاتے ہیں جہنم سے گذرنا بھی ایک ضروری مرحلہ ہے جیسے مہابھارت میں یودھسٹر کو اس سے گذرنا پڑتا ہے جو عالم پھر سے زندہ ہونیوالا ہے وہ پانی اور زمین کے نیچے ہے مگر مچھوں کا بادشاہ' جو آدم کی علامت بھی ہے' سمندر کے کنارے بیٹھا ہے۔ آسمانی آوازیں اسے سنائی دے رہی ہیں۔ اسے عام آدمی سے الگ ہو کر کشتی کی رفتار سے توازن پیدا کرنا ہے حقیقت میں وہ جب ہی بادشاہ ہو گا جب وہ سمندر پر قابو پالے گا۔ سُرخ رنگ، خون، لٹکا ہوا انسان شہادت کے اشارے ہیں۔

ایلیٹ کے آخری دور کی نظموں میں ریگستان، باغ اور زینہ کی علامتیں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ ریگستان اور باغ عیسائی مذہب کے اشارے ہیں۔ انجیل کا قصہ باغ میں شروع ہوتا ہے اور آدم اس سے نکال کر ریگستان میں پھینک دیئے جاتے ہیں۔ بنی اسرائیل ریگستان میں گھومتے پھرتے ہیں اور پھر ایک باغ میں آجاتے ہیں سلیمان بھی ریگستان میں ایک باغ بناتے ہیں عیسیٰ کا امتحان بھی ریگستان میں ہوتا ہے۔ لینٹ کی رسم چالیس دن تک اسی امتحان کی یاد تازہ کرنے کے لئے ہوتی ہے یہ رسم ایش وینڈنس ڈے کے دن سے شروع ہوتی ہے آدمی کی زندگی باغ سے شروع ہوتی ہے پھر وہ ریگستان میں آتا ہے اور خلا میں رہنے لگتا ہے۔ طوفان اسی کا اشارہ ہے۔ اس کے بعد جب وہ اپنے باغ میں پھر واپس آتا ہے تو باغ ایک شہر میں تبدیل ہو چکا ہوتا ہے۔ یہاں وہ درخت اور پانی تو موجود ہیں جو وہ چھوڑ کر گیا تھا مگر اب آگ اور چمکتے ہوئے زر و سیم کے ڈھیر زیادہ اہم ہو گئے ہیں۔ آخر کار درخت زندگی کی سب سے اہم ترین چیز بن کر سامنے آتے ہیں کیونکہ

The fire and the rose are one

شہر میں پہنچ کر بے اطمینانی اس پر طاری ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے ماضی کو دیکھ کر مستقبل کے متعلق

بحیثیت شاعر

نتائج نکالتا ہے مگر زندگی میں ماضی کا تجربہ کسی طرح مددگار ثابت نہیں ہوتا۔ مستقبل کو جاننے کے بہت سے جھوٹے طریقے بھی ہیں مگر یہ سب بے کار ہیں۔ شہر کی زندگی خودغرضی پر مبنی ہے جس کا نتیجہ انتشار ہے اور اس انتشار میں آدمی ڈوبتے ہوئے انسان کی طرح تنکے کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔ زیادہ تر لوگ اپنی خواہش پر اسی طرح چل رہے ہیں جس طرح ریل گاڑی اپنی پٹریوں پر چلتی ہے۔ وہ آگے بڑھنے اور پیچھے ہٹنے دونوں کے عادی ہو جاتے ہیں۔ ان کا ماحول ہر لمحہ بدلتا رہتا ہے اور ان کی زندگی ایک نہ ختم ہونے والی بے اطمینانی کا شکار ہو جاتی ہے۔

عمر بڑھنے پر تھکن محسوس ہونے لگتی ہے کیونکہ قویٰ کمزور پڑنے لگتے ہیں۔ محبت ختم ہو جاتی ہے مگر خودغرضی باقی رہتی ہے۔ اس زندگی سے فرار بے تعلقی ہے اور اس میں کامیابی غیر جانبداری سے پیدا ہو سکتی ہے اور یہ غیر جانبداری مذہب سے حاصل ہو سکتی ہے کیونکہ مذہب ہی تجربہ کی مستقل بنیاد ہے۔

کلیسا اور اسی قسم کے اداروں کا وجود ضروری ہے۔ خدا کا وجود وہ بنیادی عقیدہ ہے جسے

The still point of turning world

کہا جا سکتا ہے۔ اس تک روحانی زندگی کے ذریعہ ہی سے پہنچا جا سکتا ہے۔ یہ زندگی دعا سے حاصل ہو سکتی ہے اور دعا کے رسمی طریقے ہیں۔ ان میں سے ایک طریقہ تفکر ہے اور شاعری کا تعلق اسی سے ہے۔ فن یا شاعری کو الیٹ نے Technique of Meditation کہا ہے اور اس کی شاعری کا سب سے اہم مقصد یہ ہے کہ ٹیکنیک کے ذریعہ روحانیت تک پہنچا جائے۔ اس کی ہر نظم موضوع، تصورات، طرز، ہیئت اور عروض کو آہنگ میں لا کر ایک قسم کی مرتب و منظم مذہبی رسم بن جاتی ہے جو ایک طرف تزکیۂ نفس کرتی ہے اور دوسری طرف زندگی کی گہرائیوں سے روح کی گہرائیوں تک لے جاتی ہے۔ شاعرانہ ٹکنیک اسی لئے اہم چیز ہے۔ اپنے تنقیدی مضامین میں وہ بار بار ٹیکنیک پر زور دیتا ہے اور اس کی شاعری کو سمجھنے کے لئے ٹیکنیک کو سمجھنا ضروری ہے۔ ٹیکنیک نظموں میں اثر کا جادو جگانے کا ایک ذریعہ ہے اور اس کی شاعری کی اصل عظمت اسی اثر سے پیدا ہوتی ہے جہاں ابدی اقدار آفاقیت،

تیکنیک اور فارم سے مل کر ایک ہو گئی ہیں۔

بحیثیت ڈرامہ نگار

جیسے ایلیٹ کی تنقید اور دوسری نثری تحریروں نے اسکی شاعری کی کوکھ سے جنم لیا ہے اسی طرح ڈرامہ نگاری بھی اس کی شاعری کا ایک روپ ہے ـــــــ آخری دور میں ایلیٹ کی ساری توجہ ڈرامہ نگاری کی طرف رہی۔ اس کا معرکۃ الآرا لیکچر "شاعری اور ڈرامہ" (۱۹۴۹) بھی ان دونوں کے گہرے تعلق پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس نے اس لیکچر میں واضح طور پر کہا کہ منظوم ڈرامہ ادب کی سب سے بہتر صنف ہے۔ "سب سے بہتر صنف" کے الفاظ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ وہ آفاقی تصورات و خیالات جو شاعری میں پیش کئے جاسکتے ہیں انہیں زیادہ موثر طریقے پر ڈرامہ میں پیش کرکے مقبول بنا کر پھیلایا جاسکتا ہے نظم کے مقابلہ میں منظوم ڈرامہ، جہاں خیالات و افکار مکالمے اور کرداروں کی شکل میں پیش کیے جاتے ہیں، زیادہ موثر اس لئے ہوتا ہے کہ ڈرامہ میں تصورات و خیالات زندگی کے تعلق سے سامنے آتے ہیں۔ ایلیٹ کے منظوم ڈرامے، مزاج اور فکر کے اعتبار سے، اس کی نظموں سے الگ نہیں ہیں بلکہ ان میں وہی موضوعات اور وہی تصورات کرداروں کی زبان سے مکالموں کی شکل میں بار بار آتے ہیں جن کا ذکر میں شاعری کے سلسلے میں پہلے کرچکا ہوں۔ ڈراموں کو پڑھتے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کردار ایلیٹ کی نظموں کے معنی پر اظہارِ خیال کر رہے ہیں۔ چونکہ ڈرامہ میں کہانی کا عنصر کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے اور کردار جسم کر سامنے آتے ہیں اس لئے ان کے پڑھنے، سمجھنے اور لطف اندوز ہونیوالوں کی تعداد نظم پڑھنے والوں کے مقابلہ میں کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ جن خیالات کو ایلیٹ نے شاعری میں علامتوں، اشاروں اور ابہام کے ذریعہ پیش کیا انہی خیالات و تصورات کو کہانی کے روپ میں زیادہ واضح اور دلچسپ طریقہ پر اپنے ڈراموں کے ذریعہ

پیش کیا۔ ڈرامہ کی طرح اس کی تنقید بھی انہی خیالات کو پھیلانے اور مقبول بنانے کا ایک ذریعہ ہے۔
منظوم ڈرامہ ایلیٹ کے تخلیقی سفر کی آخری منزل ہے۔

جس طرح ایلیٹ کی شاعری کو پُرانے دائروں میں رکھنا مشکل ہے اسی طرح اس کے ڈرامے بھی کامیڈی، ٹریجیڈی کے دائرے میں نہیں آتے۔ عرف عام میں کامیڈی اسے کہتے ہیں جس میں خاتمہ خوشی یا وصال پر ہو اور ٹریجیڈی وہ ہے جس میں خاتمہ موت، غم یا فراق پر ہو۔ ایلیٹ کے ڈراموں میں کامیڈی ٹریجیڈی کی یہ تعریف بدل جاتی ہے۔ اس کے سب سے مقبول ڈرامے "مرڈر اِن کیتھیڈرل" میں سب سے اہم واقعہ ٹامس اے بکیٹ کی شہادت ہے جس کی بنا پر اس ڈرامہ کو ٹریجیڈی کہنا چاہیئے لیکن ایلیٹ اسے بھی کامیڈی کا نام دیتا ہے۔ اس اعتبار سے اُسکے ڈرامے cyclic یا Divine کامیڈی کے ذیل میں آتے ہیں۔ اُن کا خاتمہ اسی طرح طربیہ ہے جیسے دانتے کی طربیۂ خداوندی کا۔ حضرت عیسیٰ کی شہادت کا واقعہ بھی کامیڈی ہے حالانکہ صلیب پر چڑھایا جانا بذاتِ خود ایک زبردست المیہ ہے مگر اس واقعہ کا اختتام یہ ہے کہ وہ دولہا بن کر دُلہن کلیسا کے ساتھ شادی رچاتے ہیں۔ یُونانی ڈرامہ میں بھی اسی قسم کے قصے ملتے ہیں جہاں موت کے بعد اطمینان اور خوشی میسّر آتے ہیں اور جب اطمینان و خوشی میسّر آجائے تو اس سے بڑا طربیہ اور کیا ہو سکتا ہے؟ مرڈر ان کیتھیڈرل کے عنوان سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ٹریجیڈی ہے۔ اسکے پہلے حصّے کو بھی ٹریجیڈی ہی کہا جائیگا مگر اس کا ہیرو جانتا ہے کہ

All things
Proceed to a joyful con summation.

اسی طرح ایلیٹ کا دوسرا ڈرامہ 'دی فیملی ری یونین' بھی موت پر ختم ہوتا ہے مگر اس کا آخری مصرع

May they rest in peace

خوشی اور اطمینان کا احساس دلاتا ہے۔ 'دی کوکٹیل پارٹی' میں سیلیا کو ایک جزیرے کے باشندے پھانسی چڑھا دیتے ہیں مگر اس کی موت پر ان الفاظ میں اظہار کیا جاتا ہے۔

بحیثیت ڈرامہ نگار

And if that is not a happy death, what death is happy

دی کون فی ڈینشیل کلرک (The Confidential Clerk)

میں موت کا قصہ نہیں ہے مگر دی ایلڈر اسٹیٹسمین، کا ہیرو آخر میں ایک پیڑ کے نیچے مر جاتا ہے۔ اس بحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جدید ڈرامہ قدیم ڈرامے کے تصورات سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ برنارڈ شا کے ڈراموں کی بھی یہی صورت ہے مگر شا بھی انہیں کامیڈی کہتا ہے۔ فرق اتنا ہے کہ شا کے ڈرامے واقعاتی کامیڈی کے ذیل میں آتے ہیں اور ایلیٹ کے ڈرامے آسمانی کامیڈی کے۔

ایلیٹ کے ڈرامائی جوہر، تیکنیک اور اسلوب کو سمجھنے کے لئے اس کے ڈراموں کا مطالعہ ضروری ہے۔ اس کا پہلا ڈرامہ مرڈر ان کیتھیڈرل، انگلستان کے مشہور سینٹ ٹامس اے بکیٹ کی شہادت پر مبنی ہے۔ اس کے دو حصے ہیں (ایلیٹ ایکٹ کے بجائے پارٹ کا لفظ استعمال کرتا ہے)۔ ہر حصہ یونانی ڈرامے کی طرح کورس سے شروع ہوتا ہے۔ کورس گانے والیاں کینٹربری کی غریب عورتیں ہیں جو اپنے گیت میں زندگی کی تکالیف کا رونا بھی روتی ہیں اور سینٹ سے اپنی محبت کا اظہار بھی کرتی ہیں۔ کلیسا کے تین پادری آپس میں باتیں کر رہے ہیں کہ خبر ملتی ہے ٹامس اے بکیٹ واپس آ رہے ہیں۔ پادریوں کو یہ خبر سن کر اس لئے تعجب ہوتا ہے کہ آخر سینٹ اور بادشاہ کے درمیان صلح کیسے ہو سکتی ہے۔ یہ سوچ کر وہ تشویشناک خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ اب پھر کورس گایا جاتا ہے جس میں دنیا کے مصائب کا حال بیان کیا گیا ہے۔

سینٹ ٹامس آ جاتے ہیں اور پھر یکے بعد دیگرے چار عیّار (بہلانے پھسلانے والے) سینٹ کو ورغلاتے ہیں۔ تین تو ان کو ویسا ہی لالچ دیتے ہیں جیسا عام طور پر دوسروں (سینٹ) کے حالات میں ملتا ہے مگر چوتھا ——— چوتھا ان کے سامنے شہادت کے دنیوی فوائد کا بھرپور نقشہ کھینچتا ہے۔ ٹامس کے ذ ترک، کی علویت یہ ہے کہ وہ یہ خیال بھی ترک کر دیتے ہیں کہ سینٹ ہو جانے سے انہیں کیا حاصل ہوگا۔ ٹامس کا خیال کلیتہً محض حق کی طرف ہے اور ہر صورت میں حق پر قائم رہنا ان کا منشا و مقصدِ حیات بن گیا ہے۔

بحیثیت ڈرامہ نگار

The last temptation is the greatest treason

To do the right deed for the wrong reason .

یہاں پہلا حصہ ختم ہوجاتا ہے اور ایک انٹرلیوڈ Interlude کے ذریعہ سینٹ کا وعظ پیش کیا جاتا ہے۔ دوسرے حصے میں چار سُورما (Knights) سامنے آتے ہیں جن کو کلیسا کے پادری اندر آنے سے روکتے ہیں مگر سنیٹ ان کو آنے کی اجازت دیتے ہیں۔

The church shall be open, even to our enemies.

open the door.

یہ نائٹ اندر آکر سنیٹ کو شہید کر دیتے ہیں اور پھر لمبی چوڑی تقریروں سے اپنے عمل کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پادری خوش ہو کر دُعا کرتے ہیں اور خدا کا شکر ادا کرتے ہیں کہ خدا نے شہادت سے کلیسا کو اور بھی طاقتور بنا دیا ہے۔ کورس میں بھی اسی بات کو دُہرایا جاتا ہے۔

Blessed Thomas, pray for us.

اس ڈرامے کا سب سے زبردست حصہ وہ ہے جہاں چار عیار سنیٹ کو ورغلاتے، بہلاتے اور پھسلاتے ہیں۔ اس کی عملی صورت دوسرے حصے میں آتی ہے جہاں چار نائٹ، جو چار عیاروں کی طرح ہیں، سینٹ کو شہید کر دیتے ہیں۔ سنیٹ کی موت در اصل کلیسا سے ان کی شادی ہے اور وہ بھی حضرت عیسیٰ کی طرح دولہا بن کر آسمانی برات میں شامل ہو جاتے ہیں اور ایک مثالی ہیرو بن جاتے ہیں۔

'دی فیملی ری یونین' تاریخی واقعہ کے بجائے آجکل کی عام زندگی پر مبنی ہے اور مزاج کے اعتبار سے زیادہ جدید ڈرامہ ہے۔ یہ بھی دو حصوں پر مشتمل ہے اور ہر حصے کے تین سین ہیں۔ قصہ شمالی انگلستان کے ایک گاؤں کے محل میں ہوتا ہے جس کی مالکہ ایک بوڑھی لیڈی مونچنسی ہے جو ایمی Amy کے نام سے ڈرامہ میں آتی ہے۔ اس کی تین بہنیں ہیں اور دو دیور جو اس کے ساتھ ہی رہتے ہیں۔ ایک عزیز کی یتیم لڑکی میری Mary بھی اسی کی پروردہ ہے۔ قصہ کا مرکز ہیری Harry ہے جو طویل سفر کے بعد اپنی ماں اور خاندان والوں کے پاس واپس

آتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس نے اپنی بیوی کو جہاز سے سمندر میں دھکیل دیا ہے مگر کوئی بھی یقین نہیں کرتا۔ وہ گھر واپس اس لئے آیا ہے کہ یہاں پرانی زندگی کے درمیان شاید اس کو سکون میسّر آجائے۔ اس کی ماں کی سالگرہ کی تقریب ہو رہی ہے۔ سب بہت خوش ہیں مگر وہ محسوس کرتا ہے کہ فضا بدلی ہوئی ہے۔ کورس کے ذریعہ بتایا جاتا ہے۔

Yet we are here at Amy's command,

to play an un-real part in

Some monstrous farce, ridiculous

in some night-mare Pantomime.

پہلے حصّے میں ہیری کی گفتگو اپنی ماں سے اور پھر میری سے اس کی ذہنی کیفیت اور اضطراب کو ظاہر کرتی ہے۔ وہ ایک جہنّم میں جل رہا ہے جس سے وہ فرار چاہتا ہے۔ دوسرے حصّے میں اس کی خالہ اگاتھا (Agatha) ایک مصلح کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ وہ ہیری کی ذہنی کیفیت کو سمجھ جاتی ہے۔ ڈرامہ میں ہیری کو فیوریز (Furies) اسی طرح ستاتی اور پریشان کرتی ہیں جیسے سینٹ ٹامس کو چار عیار ورغلاتے ہیں مگر ہیری جدید دور کا انسان ہے اور مذہب سے آزاد ہے۔ اسی لئے وہ سینٹ ٹامس کی طرح نجات حاصل کرنے کے بجائے ایک خود غرضی سے دوسری خود غرضی میں پناہ لیتا ہے۔ اس کے محل میں بھی جس کا نام وِش ووڈ (Wishwood) ہے ایک پُرخطر گرجا (Chapel Perilous) ہے جس میں مرکر ہی نئی زندگی حاصل کی جاسکتی ہے۔ ایمی کی سالگرہ پر شمعوں کا بجھ جانا اس کی تمام دُنیوی امیدوں کے خاتمہ کی طرف اشارہ ہے۔ اس ڈرامہ سے ایلیٹ کے ڈراموں کا موضوع متعین ہوجاتا ہے: ایک مرکزی کردار کو روحانی تزکیہ کے عمل سے گزرتا ہوا دکھایا جائے اور وہ ناظرین کے ساتھ ساتھ دُنیوی اور رُوحانی دائروں سے گزر کر بالآخر ایک نئی بصیرت حاصل کرلے۔ اس عمل کے دوران میں کچھ ایسے چھوٹے چھوٹے کردار بھی پیش کئے جائیں جو بغیر کسی امتحان کے حقیقی زندگی حاصل کرلیں۔ اس دائرے کا کردار فیملی ری یونین میں میری ہے جو ہیری کے ساتھ شادی کی تمام امیدوں سے ناامید ہوکر ایک کالج

ین معلمہ ہو جاتی ہے۔ پھرا گا تنھا ہے جو ایک مصلح کا کام کرتی ہے۔ اس ڈرامہ سے روحانی اصلاح کا موضوع ایلیٹ کے ڈراموں میں خاص اہمیت حاصل کرلیتا ہے۔

"دی کوکٹیل پارٹی" میں چھوٹے چھوٹے کرداروں والا موضوع جس کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے، ڈرامہ کی بنیاد بن کر سامنے آتا ہے۔ اس ڈرامے میں تین ایکٹ ہیں اور پہلے ایکٹ کے تین سین ہیں۔ ایک کوکٹیل پارٹی ہو رہی ہے۔ یہ پارٹی ایڈورڈ نے دی ہے لیکن عین وقت پر اسکی بیوی لیونیا اسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ تمام مہمان، جن میں ایک انجان مہمان بھی ہے، موجود ہیں۔ ایڈورڈ اس موقع پر مہمانوں کو یہ بتاتا ہے کہ اس کی بیوی اپنی بیمار خالہ کو دیکھنے گئی ہے اسی لئے وہ موجود نہیں ہے۔ انجان مہمان اس کی بیوی کو واپس لانے کا بیڑا اٹھاتا ہے۔ یہاں سب کرداروں کے ایک دوسرے سے تعلقات واضح ہوتے ہیں۔ ایڈورڈ سن رسیدہ ہے مگر اس کو ایک جوان لڑکی سیلیا سے محبت ہو گئی ہے وہ بھی اس سے شدید محبت کرتی ہے۔ یہاں محبتوں کی مختلف صورتیں سامنے آتی ہیں اور محبت ایک وقتی اور بے معنی سی چیز معلوم ہونے لگتی ہے۔ ایڈورڈ اپنی بیوی کے بغیر پریشان، اُداس اور ایک شدید خلفشار میں مبتلا ہے اور جب اس کی بیوی واپس آتی ہے تو وہ باتوں باتوں میں بتاتا ہے کہ وہ جہنم میں تھا۔

What is hell? Hell is oneself

Hell is alone, the other figure in it

Merely projections. There is nothing to escape from

And nothing to escape to. One is always alone.

دوسرا ایکٹ سر ہنری رائلی کے مطب میں شروع ہوتا ہے۔ سر رائلی دماغی امراض کے ماہر ہیں یہاں وہ ان کرداروں کے دماغ کا علاج کرتے ہیں اور اس کے نتیجہ میں سیلیا دور ممالک میں مذہبی تبلیغ کے لئے چلی جاتی ہے۔ ایڈورڈ اور لیونیا ایک دوسرے کے حقیقی ساتھی بن جاتے ہیں۔ آخری ایکٹ میں پھر ایڈورڈ کے گھر پر ایک پارٹی ہوتی ہے اور اس میں سب سے اہم واقعہ جو بیان کیا

جاتا ہے یہ ہے کہ سیلیا کو ایک جزیرے کے باشندوں نے پھانسی دے دی ہے۔ جولیا، جو ایک سن رسیدہ عورت اور ایک مضحکہ خیز کردار کی حامل ہے، کچھ اس طرح سے باتیں کرتی ہے کہ محسوس ہوتا ہے گویا سیلیا کی موت نے سب کچھ ٹھیک کر دیا ہے۔ اس ڈرامہ کے سب کردار جاندار ہیں اور وہ خیالات و تصورات جنھیں ایلیٹ اس ڈرامہ کے ذریعہ پیش کرنا چاہتا ہے خوش اسلوبی کے ساتھ سامنے آجاتے ہیں۔ سیلیا کا احساسِ گناہ بہت گہرا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ہر فرد اکیلا ہے اور براہِ راست خدا سے تعلق رکھتا ہے۔ شہادت کے مسئلہ پر بھی نفسیاتی انداز سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ وہ تمام آفاقی مسائل جو ایلیٹ کی دوسری تحریروں میں مذہبی رنگ کے ساتھ آتے ہیں۔ اس ڈرامہ میں نفسیاتی انداز نظر سے دیکھے اور دکھائے گئے ہیں۔

'دی کون فی ڈینیشیل کلرک'، میں سر کلاؤڈ ملہم، جو ایک لڑکے کولبی سمکن کو اپنا غیر قانونی بچہ سمجھ کر پرورش کر رہے ہیں اور ان کی بیوی لیڈی ایلزبتھ، جن کا اپنا غیر قانونی بچہ گم ہو گیا ہے، اس بات پر آپس میں حجت کر رہے ہیں کہ کولبی ان کا اپنا بچہ ہے۔ اس معاملہ کو صاف کرنے کیلئے سر کلاؤڈ اپنے کلرک اگرسن سے مدد لیتے ہیں۔ اسی سلسلہ میں مسز گزارڈ بھی سامنے آتی ہیں جنھوں نے کولبی کو پالا تھا۔ سر کلاؤڈ کے ملازمین میں ایک لڑکا کا مگن ہے جو ان کی غیر قانونی لڑکی لوکسٹا اینجل سے تعلق رکھتا ہے۔ رفتہ رفتہ یہ عقدہ کھلتا ہے کہ لیڈی ایلزبتھ کا غیر قانونی بچہ جو گم ہو گیا تھا کامگن ہے اور کولبی مسز گزارڈ کا اپنا بچہ ہے جس کو پرورش کرنے کے لئے اس نے اسے سر کلاؤڈ کا بنا دیا تھا۔ کون فی ڈینیشیل کلرک ایک طربیہ ڈرامہ ہے اور اسکروائلڈ کے ڈراموں کا اس پر نمایاں اثر ہے۔ ایلیٹ نے فارس (Farce) کے سلسلہ میں اپنے مضامین میں جو کچھ کہا ہے یہ ڈرامہ اس معیار پر پورا اترتا ہے مگر اس ڈرامہ میں ڈھکے چھپے معاملات اور پھر ان کے انکشاف کے ذریعہ دراصل شعوری طور پر پلاٹ کو پیچیدہ کر کے روایتی کامیڈی پر طنز کیا گیا ہے۔ ایلیٹ کے تمام موضوعات یہاں بھی ہیں۔ روحانی دنیا کے اشارے شہر اور باغ ہیں اور باہر کی دنیا میں داخلہ شادی کے ذریعہ دکھایا گیا ہے۔ کولبی سمکن ایک مایوس نوجوان ہے جو میری کی

طرح ایک خود غرضی سے دوسری خود غرضی کے دائرہ میں داخل ہوتا رہتا ہے۔ لوکسٹا اس کے بارے میں کہتی ہے۔

You are either an egotist
Or Something so different from the rest of us
That we can't judge you.

دی ایلڈر اسٹیٹسمین (The Elder Statesman) میں ایک سیاسی لیڈر لارڈ کلیورٹن کو بستر مرگ پر دکھایا گیا ہے۔ یہ شخص زندگی بھر ریا کاری میں مبتلا رہا۔ اسے دنیا میں لے دے کر اپنے لڑکے مائیکل اور لڑکی منیکا سے دلچسپی باقی ہے۔ اس کا ایک پرانا دوست گومز اور اُس کی محبوبہ کارگھل، پریشان کرنے والی رُوحوں کی طرح اس کے پاس آتے ہیں اور شیطان کی طرح اپنی صفائی پیش کرتے ہیں۔ کلیورٹن اپنے گناہ کا اعتراف کرتا ہے۔ لارڈ کا لڑکا گومز کی مدد سے ایک نیا کام شروع کرتا ہے اور اُس کی دانا، بالکل فنا ہو جاتی ہے۔ منیکا کی شادی ہو جاتی ہے اور لارڈ مر جاتا ہے۔

ایلیٹ کے ڈراموں کے بارے میں یہ بات اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اس کے ڈرامے اُس کی نظموں کی زیادہ خارجی شکلیں ہیں۔ یہاں بھی موضوعات اور تصورات وہی ہیں مرکزی کردار بھی وہی ہیں مگر فرق صرف اتنا ہے کہ ڈراموں میں انھیں زندگی کے تعلق سے اور زندگی کے درمیان رکھ کر دیکھا گیا ہے۔ ان کی داخلی دُنیا اب باہر آگئی ہے۔ تیکنیکی لحاظ سے ایلیٹ نے ان ڈراموں کی شاعری پر بہت زور دیا ہے۔ وہ ایک ایسے عُروض کی تلاش میں تھا جس کو جدید دور کا ڈرامہ دیکھنے والا اسی طرح قبول کر لے جس طرح بلینک ورس کو شیکسپیئر کے دور کے لوگوں نے اپنے لئے ایک فطری آہنگ کے طور پر قبول کر لیا تھا۔ اسی لئے ایلیٹ ہر ڈرامے میں آزاد نظم کو، موضوع اور ناظرین سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ ان ڈراموں کو پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ایلیٹ کی نظموں سے زیادہ آزاد نظم یہاں اپنا مقصد پورا کر رہی ہے

بحیثیت ڈرامہ نگار

اور تقریباً ساڑھے تین سو سال بعد منظوم ڈرامہ کی ایک ایسی نئی روایت قائم ہوتی نظر آتی ہے جس میں پرانی روایت کے عناصر بھی خوبصورتی کے ساتھ موجود ہیں اور ایلیٹ کی متوازن جدت بھی۔

ایلیٹ کا ادبی مقام

بیسویں صدی کے اوائل میں امریکہ سے انگلستان کی طرف ہجرت دراصل ایلیٹ کی روایت کی طرف ہجرت تھی۔ لیکن روایت کی محبت اور انگلستان کی شہریت کے باوجود ایلیٹ اپنے مزاج اور اپنی فکر کے اعتبار سے امریکی رہا۔ ایک انگریز اور امریکن میں وہی فرق ہے جو ڈکنس کے سن رسیدہ مسٹر پک وک اور مارک ٹوین کے نوعمر، نابالغ لڑکے ہیکلری فن میں نظر آتا ہے۔ مسٹر پک وک لندن کے کونے کونے کی خاک چھانتے ہیں اور قدم قدم پر اپنی وسعت نظری، فراخ دلی اور انسانی ہمدردی کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔ مارک ٹوین کا ہیکلری فن سوائے اپنے یا اپنے دوست جم کے کسی اور میں دلچسپی نہیں رکھتا اور آرام سے دریائے مسی سپی پر بہتا چلا جاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہنری جیمس ناول نگاری میں اور ٹی ایس ایلیٹ شاعری میں انگریزی ادب کی تاریخ میں جگہ پائیں گے لیکن وہ بنیادی طور پر انگریزوں سے مختلف اور امریکنوں سے مشابہ ان معنی میں نظر آئیں گے کہ انگریز قوم کی رواداری اور مخصوص آزادئ طبع ان میں نہیں ہے۔ رومانیت انگریزی کردار کا اہم جزو ہے جس کا سب سے بڑا اور سب سے اہم نمائندہ شیکسپیر ہے۔ انگریز جب فرانسیسی ادب کی بنیادی خصوصیت یعنی کلاسیکیت کو قبول کرتا ہے تو وہ بھی، پوپ کی شاعری کی طرح، میکانکی ہو جاتی ہے! ایسے میں جب ایلیٹ رومانیت کی مخالفت کر کے قرونِ وسطیٰ کے دور میں واپسی کو اصل ترقی سمجھتا ہے تو اس کا امریکی مزاج پورے طور پر سامنے آجاتا ہے۔ یہ ضرور ہے

کہ انیسویں صدی کے اواخر میں رُومانیت بالکل بے راہ اور بے جان ہو کر تخلیق کے اعتبار سے بانجھ ہو گئی تھی اور میتھیو آرنلڈ بھی واضح الفاظ میں رُومانیت کے خلاف آواز اٹھا چکا تھا مگر فرق یہ ہے کہ میتھیو آرنلڈ نے یونانیوں کو ماڈل بنانے پر زور دیا تھا جب کہ ایلیٹ نے قرونِ وسطیٰ کے ادب کو ماڈل بنانے پر اصرار کیا۔ یہاں ایلیٹ کا دائرۂ فکر محدود ہو جاتا ہے۔ یونانی فکر و ادب عالم انسانیت کو آج تک روشنی دے رہے ہیں اور قرونِ وسطیٰ کے ادب میں سوائے دانتے کے ہمیں کوئی اور اہم شخصیت نظر نہیں آتی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دانتے بھی قرونِ وسطیٰ کے اختتام پر آیا اور قرونِ وسطیٰ کا نمائندہ ہونے کے بجائے اس کی اصل اہمیت نشاۃ الثانیہ کے بانی کی ہے۔ ایسے میں جب ایلیٹ صرف دانتے کی بنا پر قرونِ وسطیٰ کو ترقی اور نشاۃ ثانیہ کو زوال کا دور کہتا ہے تو یہ بات ہمیں کچھ زیادہ وقیع معلوم نہیں ہوتی۔ زوالِ روما سے دانتے تک مذہب کی جکڑبندی یورپ کو متحد کرنے میں کتنی ہی کامیاب کیوں نہ رہی ہو لیکن جہاں تک ادب کا تعلق ہے ہمیں موت کا سا سنّاٹا نظر آتا ہے ——— یہ دورِ ادب کا تاریک ترین دور ہے۔

اس پس منظر میں جب ایلیٹ یورپ کے پورے کلچر اور اس کے بہترین نمائندوں شیکسپیئر ملٹن اور دوسرے عظیم رُومانی شاعروں کو، جن میں گوئٹے بھی شامل ہے، قلم زد کرتا ہے تو اس سے ایلیٹ کی جسارت کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن یہ ایک ایسا عمل ہے جسے ہم یک طرفہ اور جانبدار ہی کہیں گے۔ اس طرزِ فکر کی حیثیت سمندر کی اس لہر کی طرح ہے جو ذرا دیر کو اٹھتی، ابھرتی پھیلتی ہے اور پھر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ ایلیٹ کی یہ شدّت پسندی ہمیں کھلتی ہے۔ مذہب اور پھر ایسا پابندِ رسُوم مذہب جیسا رومن کیتھولک ہے۔ اس کی طرف واپسی یا سیاسیات میں بادشاہت کو قبُول کرنے کی تلقین ایک دلچسپ چیز ضرور ہے لیکن ایسی نہیں جس کی معنویت سے ہم روشنی حاصل کر سکیں۔ ایلیٹ کے نزدیک جینئس کا سب سے بڑا جوہر یہ ہے کہ وہ روایت سے ہم آہنگ ہو۔ اس سلسلے میں اس نے "یوروپین ذہن" کا ایک تصور تو ضرور دیا ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ روایت سے ہم آہنگی کی آواز بلند کرنے کے باوجود

وہ خود روایت کے کتنے بڑے حصے سے انکار کر رہا ہے۔ ایلیٹ کے لئے یورپ کی روایت کا وہ حصہ، جو عیسائیت سے متاثر ہو کر عرصہ دراز تک تخلیقی سطح پر ابھر رہا ہو۔ سے یوروپین ذہن کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ انداز نظر ایک امریکی یورپین ہی کا ہو سکتا ہے ——— لیکن اس امر کے باوجود ایلیٹ اپنی زورِ طبع، جدت طرازی اور عظیم تخلیقی اُپج سے اپنی ادبی تخلیقات کو اس جانبدار، محدود انداز فکر سے بچا کر، پہلی جنگ عظیم کے بعد سے اپنے مرنے تک دنیائے ادب پر چھایا رہا۔ یہی وہ ایلیٹ ہے جو میرے لئے اور اردو ادب کے لئے اہمیت رکھتا ہے۔

ایلیٹ اس وقت ادب کے میدان میں داخل ہوا جب رومانیت سے بیزاری، کلاسکیت کی طرف رغبت اور شاعری میں نت نئے تجربات کی داغ بیل پڑ چکی تھی۔ فرانسیسی اشاریت پسندی انگریزی ادب میں اپنے پیر پھیلا چکی تھی۔ ہندو مذہب اور گیتا کے تصورات سے دلچسپی بھی عام ہو چکی تھی اور آزاد نظم کے تجربے بھی کافی ہو چکے تھے۔ یہ وہ دور ہے جب پہلی عظیم کے بعد مشینی دور کی تباہیوں سے زخم خوردہ انسان پھر سے مذہب کو عزیز رکھنے لگا تھا۔ ایلیٹ کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اپنی خلاقانہ قوتوں سے ان تمام رجحانات کو جو دبے پاؤں آرہے تھے ہم آہنگ کر دیا اور انہیں ایسی شکل اور ایسے انداز میں پیش کیا کہ وہ ہر شخص کو وقیع معلوم ہونے لگے۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد جو بے اطمینانی اور نشاۃ الثانیہ سے شروع ہونیوالی روایت سے جو دل برداشتگی عام طور پر پیدا ہوئی تھی ایلیٹ نے تخلیقی و فکری سطح پر ان سے فائدہ اٹھایا اور ایسی قدروں کو اہمیت دی جن کو قبول کرنے کے لئے لوگ اندر سے تو آمادہ تھے لیکن جن کو کھلم کھلا قبول کرنے کی کسی میں بھی ہمت نہیں تھی۔ ایلیٹ نے معاشرہ کے انہی رجحانات کو اپنی گرفت میں لاکر اپنی عظیم تخلیقی قوتوں سے انہیں قابل قدر رجحانات میں تبدیل کر دیا۔ ایلیٹ نے، روسو کے برخلاف، اس بات کا اظہار کیا کہ انسان آزاد ضرور بنایا گیا ہے مگر پابندی بھی اس کی انسانیت کا اہم ترین جزو ہے۔ ایلیٹ نے مذہب روایت اور اصولوں کی پابندی پر زور دیا اور یہ واضح کیا کہ یوروپ عام طور پر آزادی کی جس راہ پر جا رہا ہے اس کی مخالف سمت بھی بہت اہمیت رکھتی ہے! ایسے میں ایلیٹ ان مصلحین کے زمرہ

ایلیٹ کا ادبی مقام

یں داخل ہو جاتا ہے جن کے خیالات سے ہم اتفاق کریں یا نہ کریں مگر جن کی مثال ہمارے لئے مشعلِ راہ کی حیثیت رکھتی ہے اور جن کے خیالات سے سوچنے کے راستے کھلتے ہیں۔ ڈرائیڈن نے شدت کے ساتھ کلاسیکیت کی حمایت کی۔ ڈاکٹر جونسن نے بھی اسی نظریہ کو غلو کی حد تک پیش کیا۔ کولرج نے رُومانی نظریہ کی تبلیغ کی اور ان سب نے شدت کے ساتھ اپنے اپنے دَور کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ ادب کے رخ کو بھی بدل دیا۔ آج یہ سب باتیں تاریخ کی جھولی میں جا گری ہیں لیکن ان لوگوں کی شخصیتیں، ان کے خیالات و آراء آج بھی ہمارے لئے دائمی اہمیت رکھتے ہیں۔ ایلیٹ بھی انہی عظیم لوگوں کے زمرے میں شامل ہے۔ اس نے کم و بیش سارے انگریزی ادب کی اہم شخصیتوں کا اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے جائزہ لیا۔ ہم اس سے اتفاق کریں یا نہ کریں لیکن اتنا ضرور کہیں گے کہ اس نے پورے انگریزی ادب کو اور ایک حد تک یورپی ادب کو بھی ایک مخصوص نظر سے دیکھنے کا اندازِ نظر دیا۔ اس سے ہم اختلاف کر سکتے ہیں لیکن اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس طرح ایلیٹ ادب کی ایک بڑی تحریک کے بانی کی حیثیت رکھتا ہے اور اپنے اُن عظیم پیش رووں کے دوش بدوش کھڑا نظر آتا ہے جو شعوری طور پر ادب کا رُخ موڑتے ہیں۔ ادب کا رُخ موڑنے کا کام اس نے شاعری سے نہیں بلکہ بُنیادی طور پر تنقید سے کیا ہے۔ شاعری کی حیثیت تو اس کے بُنیادی خیالات کے عملی ثبوت کی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ تنقید سے اس نے مذاقِ ادب کو ضرور بدلا لیکن یہ صرف اسی وقت ممکن ہو سکا جب اس نے شاعری میں اپنی عظیم تخلیقی قوتوں سے ایسے نمونے پیش کئے جن سے جدید تخلیقات کا ادبی مذاق پیدا ہو سکا۔ اسی لئے جب میں یہ کہتا ہوں کہ ایلیٹ شاعر پہلے ہے نقاد بعد میں تو اس سے میری یہی مُراد ہوتی ہے۔ ایلیٹ جب کہتا ہے کہ ادب بغیر تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آسکتا۔ اور جتنا عظیم ادب ہوگا اتنا ہی عظیم تنقیدی شعور اسکے پس منظر میں ہوگا تو وہ دراصل یہ کہہ کر اپنی شاعری کی تصدیق کرتا ہے۔ اسکی شاعری عام مذاق سے دُور ہے۔ اس میں بہت سی ایسی چیزیں ہیں جو رومانی مذاق کے مطابق بالکل غیر شاعرانہ ہیں۔ اس میں ایسی باتیں بھی نظر آتی ہیں جو آفاقی شاعرانہ مذاق کے معیار پر پوری نہیں اترتیں۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ زبان، تراکیب و

ایلیٹ کا ادبی مقام

بندش اور عروض کی سطح پر ایلیٹ اس معیار تک نہیں پہنچتا جو پیدائشی طور پر آڈن کو حاصل ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود بیسویں صدی کے دو انگریزی شاعر ——— ییٹس اور ایلیٹ تاریخ ادب میں ہمیشہ اہم سمجھے جاتے رہیں گے۔ ایلیٹ کی حیثیت ایک مجدد کی ہے اور وہ ایک نئے شاعرانہ ادراک کا بانی ہے۔ اس نے انگریزی شاعری کا ادراک بدلا۔ اس نے شاعری کو نیچرل زندگی کے بجائے جدید شہروں کی بے ڈھنگی اور بدنما زندگی کا ترجمان بنایا اور اس غیر شاعرانہ موضوع میں کائنات کے راز افشا کئے۔ اس کی شاعری نہ صرف ہمارا اندازِ نظر بدل دیتی ہے بلکہ شاعرانہ ٹکنیک کے بارے میں ہمارے خیالات کو بھی بدل دیتی ہے۔ اس کی تنقید میں بھی شاعری کے فارم پر زور دیا گیا ہے۔ اُس نے یہ بھی بتایا ہے کہ ہر دور کا ایک فارم ہوتا ہے جسے اس دور کا نمائندہ شاعر بروئے کار لا کر وجود بخشتا ہے۔ فارم پر زور کلاسیکی اندازِ نظر ضرور ہے لیکن اس کے ہاں کلاسیکیت بھی ایک نئے طریقہ کی ہے جس میں "فارم" کے ذریعہ "روح" تک پہنچنے کا عمل نظر آتا ہے اور جہاں انفرادیت سے زیادہ مشقِ سخن اور روایت سے ہم آہنگی اہمیت رکھتی ہیں۔ وہ واضح الفاظ میں خود کو رجعت پسند کہتا ہے مگر اس کی رجعت پسندی میں ایک تخلیقی شان ہے جو اسے ترقی پسندی سے زیادہ اہمیت کا حامل بنا دیتی ہے۔ اسکی ہر نظم میں ہئیت اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ ہئیت اس طور پر موضوع کے عین مطابق ہے کہ اس کی شاعری میں اثر آفرینی اور دلکشی پیدا ہو جاتی ہے اس کی شاعری واقعاتی ہے اور اپنے دور کی ایسی ترجمانی کرتی ہے کہ اس کی نظموں کو جنگِ عظیم کے بعد کی زندگی کے ہیجان کا نقشہ کہہ کر عارضی اہمیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے لیکن ایلیٹ اپنی خلاقانہ قوتوں سے عارضی قدروں کو آفاقی قدروں سے ملا دیتا ہے۔ یہی اس کی عظمت ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو اسکی شاعری اور ڈرامہ نگاری میں یکساں طور پر نظر آتی ہے۔ اس کی نظموں کے کچھ حصے پڑھ کر اکثر نقاد اس پر قنوطی ہونے کا الزام لگا دیتے ہیں لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ کہیں بھی وہ ہمیں ناامیدی کے عالم میں نہیں نہیں چھوڑتا بلکہ جہنم کے تاریک گڑھوں سے نکال کر جنت کا راستہ دکھاتا ہے! اسکی شاعری میں

ایلیٹ کا ادبی مقام

جیسا کہ میں نے اس سے پہلے بھی کہا ہے، تیکنیک اور نسکر دونوں مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ (اسی لئے وہ شاعری کو Technique of Meditation کا نام دیتا ہے۔) اور ہم گیان مارگ میں گم ہو کر "کرم مارگ" میں پہنچ جاتے ہیں۔ اس کی شاعری کا ذہن پر وہی اثر ہوتا ہے جو کسی مذہبی رسم کو خلوصِ دل سے پورے طور پر ادا کرنے سے ہوتا ہے۔ اسکی نظمیں پڑھتے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم اپنی کمزوریوں کا مناسب الفاظ میں اور مناسب آہنگ کے ساتھ اعتراف کرتے ہوئے احساسِ گناہ کے سب سے اسفل درجے پر پہنچ گئے ہیں مگر جب یہ صورتِ حال سامنے آتی ہے تو اسی لمحہ ایک دوسرا راگ ہمارے نفس کا تزکیہ کرتا ہوا ہمیں اپنے گناہوں سے بالاتر لے جاتا ہے اور اس روحانی دنیا سے جا ملاتا ہے جہاں نیکی پر اعتماد اور نیک راہ پر چلنے کا عزم موجود ہے۔ اس کی نظمیں آسمانی شہادت کی ترجمان ہیں۔ یہ موضوع اس کے ڈراموں کے مکالموں میں بھی آتا ہے۔ ایلیٹ کا کمال یہ ہے کہ وہ شاعرانہ تیکنیک کے ذریعہ ہمیں شہادت کی منزل سے گزار کر روحانیت کی منزل میں لے جاتا ہے۔ یہ راہ مشکل اور دشوار ضرور ہے مگر جب ہم اس سے مانوس ہو جاتے ہیں تو وہ سیدھی، صاف اور کشادہ معلوم ہوتی ہے اور ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری جذبات اور نفس کی اصلاح کا بڑا ہی دلکش اور قابلِ قبول ذریعہ ہے۔ اس کی نظمیں بظاہر رسمی مذہب سے بھری ہیں لیکن یہ مذہبی یا دینی اثر اس دینی شعور سے تعلق رکھتا ہے جو ہر بیدار شخص میں پایا جاتا ہے۔ ایلیٹ اپنی شاعری کے ذریعے جدید دور کے اس دینی شعور کی گوناگوں الجھنوں کو سامنے لاتا ہے لیکن ہم ان الجھنوں میں پھنس کر نہیں رہ جاتے بلکہ ان سے باہر نکلنے کا راستہ بھی ساتھ ساتھ دکھائی دیتا ہے اور ہم شاعری کے جادو سے اسے حاصل بھی کر لیتے ہیں۔

ایلیٹ چونکہ تیکنیک اور فارم پر بہت زور دیتا ہے اس لئے یہ غلط فہمی راہ پا گئی ہے کہ موضوع یا اصلاح کا کوئی خاص تصور اس کے پاس نہیں ہے لیکن وہ ان شاعروں سے بالاتر ہے جو صرف اصلاحی خیالات کو شعر کا جامہ پہنا کر حقِ شاعری ادا کرتے ہیں۔ اس کے یہاں موضوع خود تیکنیک بن جاتا ہے اور جب یہ تخلیقی عمل سامنے آتا ہے تو تیکنیک خود "مصلح" بن جاتی ہے۔

ایلیٹ کا ادبی مقام

ایلیٹ کے ہاں تیکنیک میں عقیدہ سے پیدا ہونیوالا جوش وجذبہ موجود ہے۔ خود روح فارم کے مزاج میں رسی بسی ہوتی ہے وہ ہمیں احساس کے اس درجے پر لے جاتا ہے جہاں احساس صداقت مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ اس کی شاعری کی جڑیں اپنے دور میں ہیں لیکن اس کی شاخیں آفاق میں پھیلی ہوئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایلیٹ کی شاعری کا اثر زمانے کے ساتھ کم نہیں ہوگا۔ اسکی شاعری میں وہ چمک دمک نہیں ہو جو پہلی نظر میں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرلے بلکہ سچے موتیوں کی مخصوص چمک دمک سے ابتدا میں صرف جوہری ہی متاثر ہوتا ہے اور جیسے جیسے وہ اسے پرکھتا جاتا ہی ویسے ویسے انکی قدر قیمت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ یہی خصوصیت اسکے دوام کی ضامن ہی۔ شاعری کے ساتھ ساتھ ایلیٹ کی تنقید بھی اسی لئے اہم رہیگی کہ اسکے ذریعے ہمیں اسکی شاعری کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اس وقت اس کے تنقیدی خیالات کی یہ اہمیت ہے، کہ کوئی اچھا تنقیدی مضمون بغیر ایلیٹ کے ذکر یا حوالے کے مکمل نہیں ہوتا۔ مختلف شاعروں کے بارے میں اسکی رائے ہمارے لئے قابل قبول ہو یا نہو لیکن عام اصولوں پر اسکی رائے دوامی قدروں سے جا ملتی ہے اور وقتی حقائق کو جدید طریقہ پر اس طرح بیان کرتی ہے کہ وہ نہ صرف آج بلکہ آئندہ بھی اہم رہیگی۔ تنقید اور شاعری کے ذریعہ ایلیٹ ہمیں ادب کا وہ راستہ دکھاتا ہے جس سے بھٹک کر لوگ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے دائروں میں بٹ گئے تھے اور جسکے نتیجہ میں شاعری یا تو بالکل پروپیگنڈا ہو کر رہ گئی تھی یا پھر طرز ادا کے عام اصولوں کی سختی سے پابند۔ ایلیٹ کی شاعری اس بات کا ثبوت ہو کہ ادب کی بھی الگ قدریں ہیں جو اعلیٰ مدارج پر پہنچ کر تمام علوم کی اعلیٰ ترین قدروں سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ یہاں پہنچکر بھی ادب ادب ہی رہتا ہے اور اپنی مخصوص تیکنیک اور فارم کے ذریعہ ویسا ہی اثر پیدا کرتا ہے جیسا مذہبی عمل سے پیدا ہوتا ہے جہاں تمام نظریاتی اور عملی قدریں مل کر ایک ہو جاتی ہیں۔ ایلیٹ کی مثال ہر سنجیدہ ادیب کیلئے مشعل راہ ہی۔ وہ ہمیں بتاتا ہی کہ ہر عظیم ادب کا کام یہ ہو کہ وہ زندگی سے ایسی فارم تلاش کرے جس میں زندگی کا پورا پورا نقشہ صحیح صحیح اتر آئے، جو بظاہر وقتی اور واقعاتی ہو مگر قوت تخیل کے ذریعہ آفاقی قدروں سے ہم کنار ہو جائے اور یہ ایک ایسا سبق ہے جو اسکی تنقید اور شاعری دونوں کو ہمارے لئے دائمی قدر وقیمت کا حامل بنا دیتا ہے۔

دوسرا حصّہ

ایلیٹ کے مضامین

ایلیٹ کے چودہ [14] بنیادی اور عہد آفریں مضامین

شاعری کا سماجی منصب

اس مضمون کا عنوان کچھ ایسا ہے کہ مختلف لوگ اس سے مختلف چیزیں مراد لے سکتے ہیں۔ اس لئے معذرت کے ساتھ پہلے یہ بات واضح کرتا چلوں کہ میں اس سے کیا کچھ مراد نہیں لیتا تاکہ پھر یہ بتا سکوں کہ دراصل اس سے میری مراد کیا ہے۔ جب ہم کسی چیز کے منصب کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو ہم غالباً یہ سوچتے ہیں کہ اسے دراصل کیا ہونا چاہیئے اور یہ نہیں سوچتے کہ اس نے اب تک کیا کچھ کیا ہے اور کیا کچھ کرتی رہی ہے۔ یہ دراصل ایک اہم فرق ہے لیکن فی الحال میرا ارادہ اس موضوع پر گفتگو کرنے کا نہیں ہے کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیئے؟ وہ لوگ جو یہ بتاتے ہیں کہ شاعری کو کیا کرنا چاہیئے، خاص طور پر جب وہ خود شاعر بھی ہوں، تو عام طور پر ان کے ذہن میں اس مخصوص شاعری کا تصور ہوتا ہے جو وہ خود لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ممکن ہے کہ مستقبل میں شاعری کا منصب اس سے مختلف ہو جو ماضی میں اس کا منصب رہا ہے لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو مناسب ہے کہ پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ آخر ماضی میں (ایک دور میں یا کسی دوسرے دور میں، ایک زبان میں یا کسی دوسری زبان میں اور ساتھ ساتھ دنیا بھر میں) اس کا کیا منصب رہا ہے۔ میں بڑی آسانی کے ساتھ لکھ سکتا تھا کہ میں خود شاعری کے ساتھ

شاعری کا سماجی منصب

کیا عمل کرتا ہوں اور میرے ذہن میں شاعری کا خود کیا تصور ہے۔ اور پھر یہ بتا کریں آپ کو ترغیب دینے کی کوشش کرتا کہ درحقیقت یہ وہ چیز ہے جسے ماضی میں تمام اچھے شاعروں نے اپنی شاعری میں برتنے کی کوشش کی ہے اور اگر انہوں نے اسے نہیں برتا تو انہیں برتنا چاہیئے تھا۔ یہ بات دوسری ہے کہ وہ پورے طور پر اس میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں اور شاید اس میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں تھا لیکن میرا خیال ہے اگر شاعری کا (اور یہاں شاعری سے میری مراد ساری بڑی شاعری سے ہے) ماضی میں کوئی سماجی منصب نہیں تھا تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مستقبل میں بھی اس کا کوئی منصب نہیں ہوگا۔

جب میں ساری عظیم شاعری کا ذکر کر رہا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ میں اس موضوع کے دوسرے پہلو نظر انداز کر دوں جس پر میں اس موضوع کے تعلق سے بحث کر سکتا تھا۔ یہاں یہ کیا جا سکتا ہے کہ پہلے مختلف قسم کی شاعری پر یکے بعد دیگرے اظہارِ خیال کیا جائے اور پھر ہر قسم کی شاعری پر سماجی منصب کے تعلق سے، اس عام سوال تک پہنچے بغیر کہ خود شاعری کا بحیثیت شاعری کیا منصب ہے، باری باری بحث کی جائے۔ میں یہاں شاعری کے عام اور مخصوص منصبوں میں امتیاز کرنا چاہتا ہوں تاکہ یہ بات واضح ہو جائے کہ وہ کون سے پہلو ہیں جن پر ہم روشنی نہیں ڈال رہے ہیں اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ شاعری میں ارادی اور شعوری طور پر سماجی مقاصد ہوں۔ شاعری کی ابتدائی شکل میں یہ مقصد اکثر بالکل واضح نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم زمانے کی دھنوں اور گیتوں میں کچھ ایسے گیت اور ایسی دھنیں بھی ہیں جن میں طلسمی مقصد عملی طور پر موجود ہے اور جن کے ذریعہ (اس زمانے میں) علاج معالجے کا کام لیا جاتا تھا، جادو ٹوٹکے اور سائے کا علاج کیا جاتا تھا اور جن بھوت اتارے جاتے تھے ــــــ شاعری

شاعری کا سماجی منصب

ابتدا میں مذہبی رسموں کے لئے استعمال کی جاتی تھی۔ اب بھی جب کوئی مذہبی گیت، بھجن گایا جاتا ہے تو ہم شاعری کو مخصوص سماجی مقاصد کے لئے استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ رزمیہ اور ساگا شاعری کی ابتدائی تخلیقات میں بھی یہی اثر موجود ہوگا کہ جو بعد میں تاریخ بن کر صرف فرقہ وارانہ تفریح طبع کے طور پر زندہ رہا اور ہم تک پہنچا۔ تحریری زبان کے وجود میں آنے سے قبل ایک باقاعدہ شاعری ایسی ضرور رہی ہوگی جو ذہنِ انسانی کی یادداشت کے لئے بہت مفید ثابت ہوئی ہوگی۔ زیادہ ترقی یافتہ سماجوں میں، جیسا کہ قدیم یونان کا سماج تھا، شاعری کے مسلّم سماجی مقاصد بہت نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ یونانی ڈرامے نے مذہبی رسم و رواج کی کوکھ سے جنم لیا ہے اور رسمی مذہبی تقریبوں کے ساتھ وابستہ رہ کر باقاعدہ پبلک تقریبوں اور تہواروں کی شکل میں زندہ رہا ہے۔ 'پنڈاری' نظمیں بھی سماجی تقریبوں اور تہواروں کے ذریعے پلی بڑھی ہیں۔ شاعری کے اس معیّن استعمال نے رفتہ رفتہ شاعری کا ایک ایسا ڈھانچہ تیار کر دیا جس کے ذریعے مخصوص قسم کی شاعری میں جامعیّت پیدا کی جا سکے۔

جدید شاعری میں اس قسم کی کچھ ہیئتیں اب بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر وہ بھجن اور مذہبی گیت جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے۔ ناصحانہ شاعری کی اصطلاح اپنے معنی کے اعتبار سے اب کچھ بدل گئی ہے۔ 'ناصحانہ' کے ایک معنی تو معلومات بہم پہنچانے کے ہیں یا پھر اس لفظ کو 'اخلاقی ہدایت' کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے یا پھر اس سے وہ شاعری مراد لی جاتی ہے جو ان دونوں مفہوم پر حاوی ہو۔ مثال کے طور پر ورجل کی جورجکس (Georgics) کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرف تو یہ بذاتِ خود بہت خوبصورت شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہے اور دوسری طرف اس میں کامیاب کاشتکاری کے بارے میں مفید معلومات بھی موجود

شاعری کا سماجی منصب

ہیں۔ لیکن یہ بات ہمارے زمانے میں اب ناممکن سی ہو گئی ہے کہ کاشتکاری کے بارے میں ایک ایسی مفید کتاب لکھی جائے جو (ان معلومات کے ماسوا) اعلیٰ شاعری کا نمونہ بھی پیش کرتی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ مضمون بذاتِ خود حد درجہ پیچیدہ اور سائنٹفک ہو گیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب اسے سلیقے، روانی اور عمدگی کے ساتھ نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ نہ اب ہم یہ کر سکتے ہیں، جیسا کہ رومیوں نے کیا تھا، کہ علم نجوم و علم کائنات پر رسالے نظم میں قلمبند کر دیں۔ ایسی نظموں کی جگہ جن کا مقصد واضح طور پر معلوماتِ عامہ بہم پہنچانا ہوتا تھا، اب نثر نے لے لی ہے۔ ناصحانہ شاعری بھی رفتہ رفتہ یا تو صرف اخلاقی درس کی شاعری تک محدود ہو کر رہ گئی ہے یا پھر ایسی شاعری تک محدود ہو گئی ہے جس کا مقصد مصنف کے سامنے یہ ہوتا ہے کہ وہ اس کے ذریعہ اپنے پڑھنے والوں کو کسی خاص نقطۂ نظر کی طرف مائل کرے۔ اسی لئے اس میں بڑی حد تک وہ عنصر شامل ہو گیا ہے جسے عام طور پر طنز کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے حالانکہ ایسے میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ طنز کا دامن پیروڈی اور ادبی تمسخر (برلسک) کے ساتھ وابستہ ہے جن کا مقصد بنیادی طور پر تمسخر اور دل لگی پیدا کرنا ہے۔ ڈرائڈن کی کچھ نظمیں سترھویں صدی میں ان معنی میں طنز سمجھی جاتی تھیں کہ ان کا مقصد ان چیزوں کا مضحکہ اڑانا تھا جن کے خلاف وہ لکھی گئی تھیں۔ ساتھ ساتھ ان کا مقصد ان معنی میں ناصحانہ بھی ہوتا تھا کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو مخصوص سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر کی ترغیب دلاتی تھیں۔ اس مقصد کے حصول کے لئے وہ تمثیلی طریقے بھی استعمال کرتے تھے جن میں کسی حقیقت کو قصہ کہانی کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا۔ دی ہائنڈ اینڈ دی پینتھر (The Hind and the Panther) اس قسم کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے جس کا مقصد اپنے پڑھنے والوں کو اس طرف

راغب کرنا تھا کہ سچائی کلیسائے انگلستان کے بجائے کلیسائے رُوم کے پاس ہے۔ انیسویں صدی میں شیلی کی شاعری کا بڑا حصّہ سماجی اور سیاسی اصلاحی جوش و خروش سے قوت حاصل کرتا ہے۔

جہاں تک ڈرامائی شاعری کا تعلق ہے اس کا سماجی مقصد اب کچھ اس قسم کا ہے جو خود اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ آج جو شاعری لکھی جاتی ہے وہ زیادہ تر تنہائی میں پڑھنے کے لئے ہوتی ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ ایک مختصر سی صحبت میں باآوازِ بلند پڑھنے کے لئے ہوتی ہے۔ اس طرح اب لے دے کر ڈرامائی شاعری رہ جاتی ہے جس کا مقصد فوری طور پر ان لوگوں کی بڑی تعداد پر اجتماعی اثر پیدا کرنا ہوتا ہے جو ایک تخیّلی قصے کو اسٹیج پر دیکھنے کے لئے جمع ہوئے ہیں۔ ڈرامائی شاعری اس طرح دوسرے اصنافِ شاعری سے مختلف ہوتی ہے اور چونکہ اس کے بنیادی قوانین، منصب اور مقصد کے اعتبار سے وہی ہیں جو خود ڈرامے کے ہیں، اس لئے یہ ڈرامے میں ضم ہوگئی ہے۔ اور یہ بات کہ ڈرامے کے خاص سماجی منصب کیا ہیں فی الوقت میرے موضوع سے خارج ہے۔

اب جہاں تک فلسفیانہ شاعری کے خاص منصب کا تعلق ہے تو اسے سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ذرا تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا جائے اور تاریخی اعتبار سے اس پر روشنی ڈالی جائے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس بات کو واضح کرنے کے لئے کہ ہر نوع کی شاعری کا خاص منصب کسی دوسرے منصب کے ساتھ وابستہ ہے شاعری کی کافی قسموں کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامائی شاعری کا منصب ڈرامہ کے ساتھ وابستہ ہے۔ معلومات بہم پہنچانے والی ناصحانہ شاعری کا منصب اس کے نفسِ مضمون کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی، اخلاقی ناصحانہ شاعری کا منصب فلسفہ، مذہب، سیاست واخلاقیات کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ ہوسکتا ہے کہ ہم

شاعری کا سماجی منصب

اس قسم کی شاعری کے منصوبوں پر تو غور کر لیں لیکن شاعری کے اصل منصب کا سوال پھر بھی وہیں کا وہیں رہے ہے۔ کیونکہ یہ ساری چیزیں عمدگی کیساتھ نثر میں بیان کی جا سکتی ہیں۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے میں یہ چاہتا ہوں کہ ایک اعتراض کا جواب بھی ابھی دیتا چلوں جو یہاں کیا جا سکتا ہے۔ بعض اوقات لوگ باگ ایسی شاعری کو جس کے سامنے کوئی مقصد ہوتا ہے شک و شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں مثال کے طور پر ایسی شاعری جس میں شاعر کسی سماجی، اخلاقی، سیاسی یا مذہبی نظریہ کی تبلیغ کر رہا ہو۔ ایسے میں وہ لوگ یہ بات کہنے میں بھی تامل نہیں کرتے کہ ایسی شاعری شاعری بھی نہیں رہتی اگر وہ ایسے مخصوص نظریات کا اظہار کر رہی ہے جو انہیں ناپسند ہیں۔ برخلاف اس کے کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ایسی شاعری حقیقی شاعری ہوتی ہے کیونکہ اس میں ایک ایسے نقطۂ نظر کا اظہار ہوتا ہے جسے وہ پسند کرتے ہیں۔ میں یہاں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ سوال کہ آیا شاعر اپنی شاعری کو کسی سماجی رویّے کی تبلیغ یا مخالفت کے لئے استعمال کر رہا ہے بذاتِ خود اتنا اہم نہیں ہے۔ ممکن ہے جب شاعر کسی خاص لمحہ کے مقبول رویّے کو اپنی شاعری میں پیش کر رہا ہو تو ایسے میں اس کی خراب شاعری بھی عارضی طور پر مقبول ہو جائے۔ لیکن حقیقی شاعری کا معیار یہ ہے کہ وہ کسی رویّے کی عام مقبولیت کے بدلنے کے بعد بھی زندہ رہتی ہے بلکہ یہاں تک ہوتا ہے کہ جب اس مسئلہ میں کسی کو ذرّہ برابر بھی دلچسپی نہ رہے، جس پر شاعر نے پُرجوش طریقہ پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی تھی، اس وقت بھی اسکی شاعری میں وہی توانائی اور وہی تازگی برقرار رہتی ہے۔ لُک ریشِ یس (Lucretius) کی نظم آج بھی عظیم شاعری ہے حالانکہ طبعیات اور نجوم کے وہ تصورات، جو اس نظم میں پیش کئے گئے ہیں، اب بالکل غلط ثابت ہو کر بدل گئے ہیں۔ اسی طرح ڈرائڈن کی شاعری کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے حالانکہ سترہویں صدی کے سیاسی اختلافات اور تنازعات سے اب ہمیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے عہدِ ماضی کی کوئی

شاعری کا سماجی منصب

عظیم نظم ہمیں اب بھی اسی طرح مسرت بہم پہنچائے حالانکہ نفسِ مضمون کے اعتبار سے اب اسے نثر میں کہیں بہتر طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

اب اگر ہمیں شاعری کے بنیادی سماجی منصب کو تلاش کرنا ہے تو ضروری ہے کہ پہلے اس کے زیادہ واضح منصبوں پر نظر ڈالیں ـــــ وہ منصب جنہیں شاعری میں ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیئے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا پہلا منصب جس کے بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچائے۔ اگر آپ مجھ سے یہ سوال پوچھیں کہ یہ مسرت کس قسم کی ہوگی تو اس کا جواب میرے پاس صرف یہ ہے کہ اسی قسم کی مسرت جو شاعری ہمیشہ بہم پہنچاتی رہی ہے۔ اس جواب کی وجہ یہ ہے کہ اس کے علاوہ اگر کوئی اور جواب دیا جائے گا تو وہ ہمیں جمالیات اور آرٹ کی ماہیت کے عام مسئلہ کی طرف کافی دُور لے جائے گا۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس پر سب کو اتفاق ہوگا کہ ہر اچھا شاعر، خواہ عظیم شاعر ہو یا نہ ہو، ہمیں مسرت کے ماسوا کچھ اور بھی دیتا ہے۔ کیونکہ اگر شاعری کا کام صرف مسرت بہم پہنچانا ہی ہوتا تو یہ مسرت بہت اعلیٰ درجہ کی مسرت نہ ہوتی۔ کسی خاص ارادے کے سوا جو شاعری میں موجود ہو اور جس کی مثالیں مختلف قسم کی شاعری کے حوالوں سے میں اوپر دے چکا ہوں، شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا ابلاغ ہوتا ہے یا پھر کوئی مانوس تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے یا پھر کسی ایسی چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے اظہار کے لئے ہمارے پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں وسعت پیدا کرتا ہے یا ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے۔ لیکن میرے اس مضمون کا تعلق نہ تو شاعری کے اِس انفرادی فائدے سے ہے اور نہ اس کا تعلق کسی انفرادی مسرت کی نوعیت سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم سب مسرت کی ان دونوں قسموں سے واقف ہیں جو شاعری میں ہمیں ملتی ہیں۔

شاعری کا سماجی منصب

ساتھ ساتھ، مسرت کے ماسوا، ہم اس فرق کو بھی محسوس کرتے ہیں جو شاعری ہماری زندگی میں پیدا کرتی ہے۔ ان دونوں تاثرات کو پیدا کئے بغیر شاعری شاعری نہیں رہتی۔ ہم اس بات کو تو مان لیں گے لیکن ساتھ ساتھ کسی ایسے پہلو کو نظر انداز کر بیٹھیں گے جو اجتماعی طور پر شاعری پورے سماج کے سامنے لاتی ہے۔ میں اس بات کو وسیع تر معنی میں استعمال کر رہا ہوں کیونکہ میرا خیال ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری ہونی چاہیئے اور یہ شاعری نہ صرف ان لوگوں کے لئے ہو جو اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں، کیونکہ ایسے لوگ دوسری زبانوں کو سیکھ کر ان کی شاعری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ بلکہ ایسی شاعری جس کا اثر بحیثیت مجموعی سارے معاشرے پر پڑ سکے۔ اس بات کا مطلب یہ ہوگا کہ اُس کا اثر ان لوگوں پر بھی پڑے گا جو شاعری سے لطف اندوز نہیں ہوتے۔ میں اس میں ان لوگوں کو بھی شامل کرتا ہوں جو اپنے قومی شاعروں کے ناموں تک سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور یہی اس مقالہ کا اصل موضوع ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ شاعری اس اعتبار سے دوسرے فنون سے مختلف فن ہے کیونکہ اس کی قدر و قیمت شاعر کی اپنی قوم اور زبان کے لئے ہوتی ہے اور اسکی یہ اہمیت کسی دوسری قوم یا زبان کے لئے نہیں ہوتی۔ یہ بات درست ہے کہ موسیقی اور مصوّری بھی اپنے اندر مقامی اور نسلی خصوصیات رکھتی ہیں لیکن ان فنون کو سمجھنے اور سراہنے کی مشکلات دوسری قوم کے افراد کے لئے نسبتہً بہت کم ہوتی ہیں۔ برخلاف اس کے یہ بھی درست ہے کہ نثری تحریریں بھی اپنی ہی زبان میں اہمیت رکھتی ہیں اور یہ اہمیت ترجمہ میں ضائع ہو جاتی ہے۔ لیکن ہم سب یہ محسوس کرتے ہیں کہ ایک ناول کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس کی اس اہمیت کو بہت کم ضائع کرتے ہیں لیکن کسی نظم کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس اہمیت اور قدر و قیمت کو بڑی حد تک گنوا دیتے ہیں اور جہاں تک کسی سائنٹفک تحریر کا تعلق ہے ہم ترجمے میں تقریباً کچھ بھی ضائع نہیں کرتے اور ساری بات جوں کی توں

شاعری کا سماجی منصب

دوسری زبان میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ شاعری نثر کے مقابلہ میں کہیں زیادہ مقامی رنگ رکھتی ہے تو اس کا اندازہ یورپ کی زبانوں کی تاریخ سے کیا جا سکتا ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ سے لے کر کئی سو سال تک لاطینی زبان فلسفہ، دینیات اور سائنس کی زبان رہی مختلف قوموں میں اپنی زبان کو ادبی طور پر استعمال کرنے کی تحریک شاعری سے شروع ہوئی اور یہ بات بالکل فطری معلوم ہوگی اگر ہم اس بات کو سمجھ لیں کہ شاعری کا کام بنیادی طور پر احساس اور جذبہ کا اظہار ہوتا ہے اور یہ کہ احساس و جذبہ مخصوص ہوتا ہے لیکن اس کے برخلاف 'خیال' عام ہوتا ہے۔ کسی غیر زبان میں سوچنا بمقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے اسی لئے کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدّت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔ کسی قوم سے اس کی زبان چھینی جا سکتی ہے! اسے دبایا اور کچلا جا سکتا ہے اور مدرسوں میں کوئی دوسری زبان بالجبر مسلّط کی جا سکتی ہے لیکن تا وقتیکہ اس قوم کو نئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھایا جائے اُس وقت تک پرانی زبان کی بیخ کنی نہیں کی جا سکتی اور یہ زبان شاعری کے ذریعہ ــــ جو احساس کا ذریعۂ اظہار ہے ــــ دوبارہ ظاہر ہونے لگے گی۔ میں نے ابھی ابھی 'نئی زبان میں محسوس کرنے' کا ذکر کیا ہے۔ اس سے میرا منشاء 'نئی زبان میں صرف احساسات کے اظہار' سے ہی نہیں ہے بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ ایک خیال جو کسی دوسری زبان میں ادا کیا گیا ہے عملاً وہی خیال ہماری اپنی زبان میں ادا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جہاں تک احساس یا جذبہ کا تعلق ہے وہ اسی زبان کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے اور کسی دوسری زبان میں اس طور پر ادا نہیں کیا جا سکتا۔ کم از کم کسی ایک بیرونی زبان کو اچھی طرح سیکھنے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہمیں ایک قسم کی ضمنی شخصیت کی ضرورت پڑتی ہے اور اپنی زبان کے علاوہ کسی دوسری بیرونی زبان کو نہ سیکھنے کا سبب یہ ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر مختلف شخص بننا نہیں چاہتے۔ ایک برتر زبان کو شاذ ہی

ختم کیا جاسکتا ہے جب تک کہ ان لوگوں کا ہی قلع قمع نہ کر دیا جائے جو اس زبان کو بولتے ہیں۔ جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی ایک وجہ یہ ہوتی ہے کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان بہ اعتبار فکر، وسعت اور لطافت اظہار، امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔

اس طرح جذبہ اور احساس کسی قوم کی مشترک زبان میں بہترین طور پر ظاہر ہوتے ہیں —— ایسی زبان جو تمام جماعتوں اور طبقوں میں مشترک ہوتی ہے، اس زبان کا ڈھانچہ، آہنگ، لے اور آواز، محاورہ زبان اس قوم کی شخصیت کا اظہار کرتے ہیں جو اس زبان کو بولتی ہے جب میں یہ بات کہتا ہوں کہ نثر کے بجائے شاعری میں جذبہ و احساس کا اظہار ہوتا ہے تو اس سے میرا منشا یہ نہیں ہے کہ شاعری میں کسی ذہنی معنی یا مضمون کی ضرورت ہی نہیں ہوتی یا یہ کہ کمتر شاعری کی بہ نسبت بڑی شاعری میں اس قسم کے معنی کی گنجائش کم ہوتی ہے لیکن اس موضوع پر اور تحقیق کرنے کے معنی یہ ہونگے کہ میں اپنے فوری مقصد سے دور ہٹ جاؤں گا۔ اس لیے سب کو یہاں متفق سمجھ کر میں اس بات کو تسلیم کئے لیتا ہوں کہ ہر قوم اپنے عمیق ترین احساسات کا شعوری اظہار اپنی زبان کی شاعری میں کرتی ہے اور کسی دوسرے فن یا دوسری زبانوں کی شاعری میں اسے یہ چیز نہیں ملتی لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حقیقی شاعری صرف احساسات تک ہی محدود ہوتی ہے کہ جنہیں ہر شخص پہچان اور سمجھ سکتا ہے۔ ہمیں چاہیئے کہ ہم شاعری کو صرف مقبول شاعری تک محدود نہ کریں۔ یہ بات کافی ہے کہ متجانس قوم میں زیادہ لطیف اور پہلودار لوگوں کے احساسات اور زیادہ سیدھے سادے اور ناپختہ لوگوں کے احساسات کے درمیان مشترک قدر ہوتی ہے اور یہ مشترک قدر ان کے اپنے معیار کے ان لوگوں میں نہیں پائی جاتی جو کوئی اور دوسری زبان بولتے ہیں۔ جب کوئی تہذیب صحت مند ہوتی ہے تو بڑے شاعر کے پاس اپنے ہم وطنوں کیلئے تعلیم کی ہر سطح پر، کہنے کے

لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے (بحیثیت شاعر) فرائض قوم سے بالواسطہ ہوتے ہیں۔ اس کا براہ راست فرض تو اس کی اپنی زبان سے ہوتا ہے ـــــ ایک تو یہ کہ وہ اُسے محفوظ رکھے، دوسرے یہ کہ اسے آگے بڑھائے اور ترقی دے۔ اس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انہیں زیادہ باشعور بنا کر ان کے احساسات کو بدلتا جاتا ہے اور انہیں ان احساسات سے، جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے ہیں، اور زیادہ باخبر کر دیتا ہے اور اس طرح انہیں ان کی اپنی ذات سے بھی زیادہ باخبر کر دیتا ہے لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ وہ دوسروں کے مقابلے میں زیادہ باشعور شخص ہوتا ہے۔ وہ انفرادی طور پر دوسرے لوگوں حتیٰ کہ دوسرے شاعروں سے بھی مختلف ہوتا ہے اور شعوری طور پر اپنے پڑھنے والوں کو ان احساسات سے روشناس کرا دیتا ہے جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے تھے۔ یہی وہ فرق ہے جو ایک سنکی یا پاگل اور حقیقی شاعر میں ہوتا ہے۔ اوّل الذکر کے پاس ایسے احساسات ہو سکتے ہیں جو بالکل اچھوتے ہوں لیکن جن میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا اور اس لئے بے کار ہیں۔ مؤخر الذکر ادراک و احساس کی نئی شکلیں تلاش کرتا ہے جن میں دوسرے بھی شریک ہو سکتے ہیں اور ان کے اظہار سے وہ اپنی زبان کو ترقی دیتا ہے۔ اسے مالامال کرتا ہے اور اس کے ذخائر میں اضافہ کرتا ہے۔

ایک قوم اور دوسری قوم کے درمیان احساس کے اس غیر محسوس فرق کو واضح کرنے کے سلسلے میں میں نے بہت کچھ کہا ہے اور میں نے اس فرق کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ان مختلف زبانوں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ نشو و نما پاتی اور جڑ پکڑتی ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ لوگ مختلف مقامات پر دنیا کا تجربہ مختلف طریقے سے کرتے ہیں بلکہ وہ مختلف زمانوں میں مختلف قسم کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمارا شعور و ادراک، جیسے جیسے ہمارے گرد و پیش کی دنیا بدلتی جاتی ہے، خود بھی بدلتا رہتا ہے۔

مثلاً اب ہمارا شعور و ادراک وہ نہیں ہے جو چینیوں یا ہندوؤں کا تھا بلکہ وہ اب ویسا بھی نہیں ہے جیسا کئی سو سال قبل ہمارے آباء و اجداد کا تھا۔ یہ ویسا بھی نہیں ہے جیسا ہمارے اپنے باپ دادا کا تھا بلکہ ہم خود بھی وہ شخص نہیں ہیں جو ایک سال پہلے تھے۔ یہ بات تو خیر واضح ہے لیکن جو بات واضح نہیں ہے یہ ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ہم شعر کہنا بند نہیں کر سکتے۔ بیشتر تعلیم یافتہ لوگ اپنی زبان کے عظیم مصنفوں پر، خواہ انہوں نے ان کو پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو، ایک قسم کا فخر کرتے ہیں، یہ بات بالکل ایسی ہی ہے جیسے وہ اپنے ملک کے دوسرے امتیازات پر فخر کرتے ہیں۔ ان مصنفوں میں سے چند ایک ایسے بھی ہوتے ہیں جو اتنے اہم ہو جاتے ہیں کہ کبھی کبھار ان کا حوالہ سیاسی تقریروں میں بھی آجاتا ہے لیکن بیشتر لوگ اس بات کو نہیں سمجھتے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے۔ یہ ضروری ہے کہ ان کے ہاں بڑے مصنفین پیدا ہوتے رہیں اور خاص طور پر بڑے شعراء نہیں تو ان کی زبان زوال پذیر ہونے لگے گی۔ ان کا کلچر زوال پذیر ہونے لگے گا اور شاید کسی قوی تر کلچر میں جذب ہو کر رہ جائے گا۔

ایک اور بات یہ ہے کہ اگر ہمارے پاس اپنے زمانے کا زندہ ادب نہیں ہوگا تو ہم ماضی کے ادب سے بھی بیگانہ ہو کر رہ جائیں گے۔ جب تک ہم اس تسلسل کو برقرار نہ رکھیں گے ماضی کا ہمارا ادب بھی ہم سے دور سے دور تر ہوتا چلا جائے گا اور یہاں تک کہ وہ ہمارے لئے اتنا ہی اجنبی ہو جائے گا جتنا کسی غیر قوم کا ادب۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ہماری زبان مسلسل بدلتی رہتی ہے۔ ہمارا طریقۂ زندگی بدلتا رہتا ہے۔ ہمارا ماحول قسم قسم کی مادی تبدیلیوں کے دباؤ کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور تاوقتیکہ ہمارے پاس چند آدمی ایسے نہ ہوں جو اپنے غیر معمولی ادراک و شعور کو اپنے غیر معمولی قدرتِ الفاظ کے ذریعہ جوڑنے کی صلاحیت رکھتے ہوں تو ایسے میں نہ صرف ہماری اظہار کی صلاحیت بلکہ ناپختہ سے ناپختہ جذبات کو محسوس کرنے کی صلاحیت بھی معدوم ہونی شروع ہو جائے گی۔

شاعری کا سماجی منصب

یہ بات کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ کسی شاعر کے اپنے پڑھنے یا سننے والے زیادہ ہیں یا کم۔ جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے سامعین کی کم از کم مختصر سی تعداد ہر نسل اور ہر زمانے میں موجود رہنی چاہیئے۔ تاہم جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ کسی شاعر کی اہمیت اس کے اپنے زمانے کے لئے ہوتی ہے یا یہ کہ مرحوم شعراء کی اہمیت ہمارے لئے ختم ہو جاتی ہے اگر ہمارے پاس ساتھ ساتھ زندہ شعراء بھی موجود نہ ہوں۔ میں اپنی پہلی بات پر خاص طور سے زور دے کر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر کوئی شاعر بہت تیزی کے ساتھ اپنے سامعین کی کثیر تعداد پیدا کر لیتا ہے تو یہ بات بھی بذاتِ خود مشکوک حالات کی طرف اشارہ کرتی ہے کیونکہ ہمیں اس بات سے یہ خدشہ پیدا ہونے لگتا ہے کہ وہ کوئی نئی چیز پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ وہ لوگوں کو وہی دے رہا ہے جس کے وہ عادی ہیں اور انہیں ایسے میں وہی چیز مل رہی ہے جو انہیں پچھلی نسل کے شاعروں سے ملتی رہی ہے لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کے اس کے اپنے زمانے میں بھی صحیح قسم کے تھوڑے بہت سامعین ضرور ہونے چاہئیں! ایسے لوگوں کا مختصر سا ہراول دستہ ضروری ہے کہ جو شاعری کے دلدادہ ہوں، جو آزادانہ رائے بھی رکھتے ہوں اور اپنے زمانے سے کچھ تھوڑے بہت آگے بھی ہوں یا پھر ان میں نئے پن اور ندرت کو تیزی کے ساتھ جذب کرنے کی صلاحیت ہو۔ کلچر کی نشو و نما کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر شخص کو محاذ پر لا کر کھڑا کر دیا جائے۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہو گی جیسے ہر شخص کو قدم ملا کر چلنے کے لئے تیار کیا جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر دَور میں چند ایسے برگزیدہ لوگ ضرور ہونے چاہئیں جن کے ساتھ پڑھنے والوں کی وہ مخصوص اور سرگرم جماعت ہو جو ذہنی طور پر ایک آدھ نسل سے زیادہ پیچھے نہ ہو۔ ادراک و شعور کی وہ تبدیلیاں اور ترقیاں جو پہلے صرف چند لوگوں کے ہاں ظاہر ہوتی ہیں خود بخود رفتہ رفتہ زبان میں رس بس جاتی ہیں اور پھر ان کے زیر اثر دوسروں کے ہاں بھی نظر آنے لگتی ہیں۔ اور پھر تیزی کے ساتھ مقبول مصنفین کے ہاں آجاتی ہیں جب یہ تبدیلیاں اچھی طرح

جم جاتی ہیں تو پھر ایک اور نئے راستے کی ضرورت پڑنے لگتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ زندہ مصنفوں کے ہاتھوں ہی مردہ مصنفین زندہ رہتے ہیں۔ شیکسپیر جیسے شاعر نے انگریزی زبان کو شدت کے ساتھ متاثر کیا ہے اور یہ اثر صرف اس کے فوراً بعد کی نسل کے شعراء کے ذریعے ہی نہیں پھیلا ہے کیونکہ عظیم ترین شعراء کے ہاں ایسے پہلو ہوتے ہیں جو فوراً سامنے نہیں آتے اور صدیوں بعد دوسرے شعراء کو متاثر کر کے وہ زندہ زبان کو مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ اگر حقیقتاً کسی انگریزی زبان کے شاعر کو یہ سیکھنا ہے کہ وہ اپنے زمانے میں لفظوں کو کیسے استعمال کرے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ ان لوگوں کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرے جنہوں نے اپنے زمانے میں لفظوں کو بہترین طریقہ پر استعمال کیا تھا اور زبان کو بالکل نیا بنا دیا تھا۔

اب تک میں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے جس کا اثر میرا خیال ہے، شاعری پر پڑتا ہے اور جسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد روزمرہ کی زبان پر اس کا اثر پڑنے لگتا ہے اور ادراک و شعور میں فرق آنے لگتا ہے۔ سماج کے سارے افراد کی زندگیوں، سارے طبقوں اور ساری قوم پر، خواہ وہ شاعری کو پڑھتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہوں یا نہ ہوتے ہوں، اثر پڑنے لگتا ہے۔ درحقیقت شاعری کا اثر حد درجہ دوررس ہوتا ہے۔ یہ اثر بہت بالواسطہ ہوتا ہے اور جسے ثابت کرنا بہت مشکل ہے! اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے صاف و شفاف آسمان میں کسی چڑیا یا ہوائی جہاز کی پرواز کا نظری تعاقب کیا جائے۔ اگر آپ نے اسے اس وقت دیکھا تھا جب وہ آپ کی نظروں کے سامنے تھا اور اس کے بعد آپ اسے دُور جاتے ہوئے مسلسل دیکھتے رہے تھے تو ایسے میں آپ اسے بہت دور فاصلے پر بھی دیکھ سکتے ہیں اور جہاں اس شخص کی نگاہ جسے آپ ہاتھ کے اشارے سے بتا کر دکھانا چاہتے ہیں دیکھنے سے قاصر رہتی ہے۔ بالکل اسی طرح اگر آپ شاعری کے اثر کو بہ نظر غائر دیکھنا شروع کریں تو آپ کو ان قارئین کے ہاں بھی جو

شاعری کا سماجی منصب

شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کے ہاں بھی جو شاعری سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتے یہ اثر نظر آئے گا۔ کم از کم اس وقت تو آپ کو یہ اثر ضرور نظر آئے گا اگر قومی کلچر زندہ اور صحت مند ہے۔ کیونکہ ایک صحت مند سماج میں ہر حصہ کا دوسرے حصے پر مسلسل باہمی اثر پڑتا رہتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جسے میں وسیع ترین معنی میں شاعری کے سماجی منصب کا نام دیتا ہوں اور جو اپنی رفعت، زود تاثیر کے تناسب کے مطابق ساری قوم کی گفتگو اور شعور و ادراک کو متاثر کرتی رہتی ہے۔

آپ کو یہ نہیں سوچنا چاہیئے کہ میرا مطلب یہ ہے کہ وہ زبان جو ہم بولتے ہیں اسے عصوبیت کے ساتھ ہمارے شعرا متعین کرتے ہیں۔ کلچر کا ڈھانچہ اس سے کہیں زیادہ وسیع، پہلودار اور پیچیدہ چیز ہے۔ یہ بات بھی حقیقتاً اپنی جگہ درست ہے کہ ہماری شاعری کی خوبی اس بات پر مبنی ہے کہ اس زبان کے بولنے والے اسے کس طور پر استعمال کرتے ہیں کیونکہ ایک شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی زبان کو مواد کے طور پر اسی طرح استعمال کرے جس طرح وہ اس کے ارد گرد بولی جاتی ہے۔ اگر وہ بن سنور رہی ہے تو اسے اس سے فائدہ پہنچے گا اگر وہ زوال پذیر ہو رہی ہے تو اسے اس کا بہتر سے بہتر استعمال کرنا چاہیئے۔ شاعری کسی زبان کی خوبصورتی کو ایک حد تک محفوظ کر سکتی ہے۔ نہ صرف محفوظ کر سکتی ہے بلکہ دوبارہ اصلی حالت پر واپس لا سکتی ہے۔ اسے دوبارہ ترقی دینے اور نشو و نما پانے میں مدد دے سکتی ہے۔ اسے زیادہ پیچیدہ حالات میں بلند و ارفع اور موزوں ترین اظہار کا ذریعہ بنا سکتی ہے اور جدید زندگی کے بدلتے ہوئے مقاصد کے لئے اسے ذریعۂ اظہار کا اہل بنا سکتی ہے اور یہ عمل بالکل اسی طرح ہوتا ہے جس طرح غیر پیچیدہ زمانے میں ہوا تھا۔ لیکن شاعری کا انحصار پراسرار سماجی شخصیت کے اور دوسرے عنصر کی طرح، جسے ہم کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں، بہت سے ایسے حالات و عوامل پر ہوتا ہے جو خود اس کے قابو سے باہر ہوتے ہیں۔

شاعری کا سماجی منصب

یہ بات مجھے زیادہ عام قسم کے ضمنی خیالات کی طرف لے جاتی ہے۔ اس بات کے سلسلے میں اب تک میں نے سارا زور شاعری کے قومی اور مقامی منصب پر دیا ہے اور اب میں اسے مشروط کر دینا چاہتا ہوں۔ میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ شاعری کا منصب ایک قوم کو دوسری قوم سے الگ کرنا ہے۔ کیونکہ میں یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ یورپ کی مختلف قوموں کے کلچر ایک دوسرے سے علیحدہ رہ کر پھل پھول سکتے ہیں۔ بلاشبہ ماضی میں ایسی اعلیٰ تہذیبیں ملتی ہیں جنہوں نے عظیم فن، فلسفہ اور ادب پیدا کیا ہے اور جنہوں نے الگ تھلگ رہ کر نشو و نما پائی ہے۔ اس بارے میں میں کچھ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کیونکہ ممکن ہے کہ ان میں سے بہت سی تہذیبیں ایسی ہوں جو بادی النظر میں تو الگ تھلگ نظر آتی ہوں لیکن در اصل الگ تھلگ نہ ہوں۔ یورپ کی تاریخ میں یہ بات نہیں ہے حتیٰ کہ قدیم یونان مصر کا مرہونِ منت ہے اور تھوڑا بہت ایشیائی ملکوں کا۔ یونانی ریاستوں کے باہمی تعلقات میں ہمیں، ان کی مختلف بولیوں اور مختلف آداب و خصائل کے باوجود، باہمی اثر نظر آتا ہے۔ یہ اثر بالکل ویسا ہی ہے جیسا یورپ کے ایک ملک کا دوسرے (ملک) پر نظر آتا ہے۔ لیکن یورپ کے ادب کی تاریخ سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ وہ ایک دوسرے کے اثر سے آزاد رہے ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ انمیں مسلسل لین دین کا سلسلہ جاری رہا ہے اور ہر ایک نے اپنی باری آنے پر وقتاً فوقتاً بیرونی اثرات سے نئی قوت اور توانائی حاصل کی ہے۔ کلچر کے معاملہ میں محض جبر دباؤ یا استبداد سے کام نہیں چلتا۔ کسی کلچر کے زندۂ جاوید ہونے کا راز دوسرے کلچروں کے ساتھ ابلاغ میں مضمر ہے۔ لیکن اگر یورپ کی وحدت کے اندر کلچروں کی علیحدگی ایک خطرہ ہے تو بالکل اسی طرح ان کلچروں کی مکمل وحدت بھی ایک خطرہ ہے جو ان میں یکسانیت پیدا کر دے گی۔ تنوع بھی اسی قدر ضروری ہے جتنا خود اتحاد ضروری ہے۔ مثال کے طور پر چند محدود مقاصد کے پیش نظر ایک عالمگیر لنگوا فرینکا کے سلسلے میں ایس پرانٹو

شاعری کا سماجی منصب

(Esperanto) یا بیسک انگلش (Basic English) کا نام لیا جاتا ہے اور بہت کچھ اس کی موافقت میں کہا جاتا ہے لیکن اگر یہ فرض بھی کرلیں کہ ساری دنیا کی قوموں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ یہ مصنوعی زبان ہو جائے تو یہ بات بذات خود کس قدر بے ڈھب اور بے تکی ہوگی۔ ایسے میں غالباً یہ تو ہو سکتا ہے کہ کچھ معاملات میں تو زبان اپنے مقاصد کو پورا کرلے لیکن باقی اور معاملات میں ابلاغ کا مکمل فقدان ہو جائے گا۔ شاعری ان سب چیزوں کے لئے ایک 'مکمل' یاددہانی' کی حیثیت رکھتی ہے کہ جو صرف ایک زبان میں ادا کی جا سکتی ہیں اور ناقابل ترجمہ ہوتی ہیں۔ ایک قوم کا دوسری قوم کے ساتھ روحانی' ابلاغ ان افراد کے بغیر ممکن نہیں ہے جنہوں نے کم از کم ایک غیر زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی اٹھائی ہے اور جو کم وبیش اس قابل ہوتے ہیں کہ وہ کسی غیر زبان میں اور ساتھ ساتھ اپنی زبان میں محسوس کر سکتے ہیں۔ اس طرح اگر کوئی شخص دوسری قوم کو سمجھنا چاہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی قوم کے اُن افراد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرے جنہوں نے خود اپنی زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی گوارا کی ہے۔

ضمناً میں یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ کسی دوسری قوم کی شاعری کا مطالعہ خاص طور پر مفید ہوتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ہر زبان کی شاعری کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں جنہیں صرف اہل زبان ہی سمجھ سکتے ہیں لیکن اس بات کا ایک رخ اور بھی ہے۔ میں نے بعض اوقات کسی ایسی زبان کو پڑھتے وقت جسے میں بہت اچھی طرح نہیں جانتا تھا محسوس کیا ہے کہ میں اس کے نثر پارہ کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکا جب تک میں نے اسے اسکول کے مدرس کے معیار کے مطابق نہیں پڑھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اسے سمجھنے کے لئے پہلے مجھے ہر لفظ کے معنی کے بارے میں یقین کرنا پڑا اس کے صرف ونحو کو سمجھنا پڑا پھر کہیں جا کر میں اس نثر پارہ کو انگریزی میں سمجھ سکا۔ لیکن بعض اوقات میں نے محسوس کیا ہے کہ شاعری کے کسی حصے کو پڑھتے وقت جس کا میں ترجمہ نہیں کر سکتا تھا اور جس میں میرے لئے بہت سے مشکل اور نامانوس الفاظ بھی موجود تھے اور ایسے جملے بھی موجود تھے جن کا مطلب میں نہیں سمجھ سکتا تھا مجھے کسی ایسے واضح' فوری خیال یا تاثر کا احساس ہوا جو نہ صرف اچھوتا تھا بلکہ

شاعری کا سماجی منصب

انگریزی میں جو کچھ بھی ہے اس سے مختلف تھا۔ اس میں مجھے ایک ایسی چیز نظر آئی جسے میں لفظوں میں تو بیان نہیں کر سکتا لیکن تاہم میں نے محسوس کیا کہ میں سمجھ گیا ہوں اور جب میں نے اس زبان کو بہتر طور پر سیکھ کر اس حصہ کو پھر پڑھا تو میں نے دیکھا کہ میرا یہ تاثر فریب نہیں تھا۔ وہ کوئی ایسی چیز نہیں تھی جسے میں نے غلط فہمی میں شاعری مان لیا تھا بلکہ وہ حقیقتاً اس میں موجود تھی۔ شاعری کا معاملہ ایسا ہوتا ہے کہ اس کے ذریعہ آپ کبھی کبھار دوسرے ملک میں بغیر پاسپورٹ بنوائے اور ٹکٹ خریدے داخل ہو سکتے ہیں۔

مختلف زبانوں لیکن ملتے جلتے کلچر کے ممالک کے رشتے کا سوال، یوروپ کی حدود کے اندر ایک ایسا سوال ہے جس کی طرف ہم شاید غیر متوقع طور پر شاعری کے سماجی منصب کی تحقیق و جستجو کرتے کرتے چلے آئے ہیں۔ میں اس بات کو آگے بڑھا کر خالصاً سیاسی سوالات کی طرف آنے کا ارادہ نہیں رکھتا لیکن میری اتنی آرزو ضرور ہے کہ وہ لوگ جو سیاسی مسائل پر غور کرتے ہیں ان کو چاہیئے کہ کبھی کبھی ان حدود میں بھی داخل ہو جایا کریں جن پر میں نے اس مقالے میں اظہار خیال کیا ہے کیونکہ ایسا کرنے سے ان مسائل میں (جن کے مادی پہلو کا تعلق سیاست سے ہے) روحانی پہلو بھی در آئے گا۔ جہاں تک میری بات کا تعلق ہے تو اس میں دراصل واسطہ زندہ چیزوں سے ہوتا ہے جن کی نشو و نما کے اپنے قانون اور ضابطے ہوتے ہیں اور جو ہمیشہ معقول اور مدلل نظر نہیں آتے لیکن جنہیں عقل تسلیم کر لیتی ہے۔ یہ ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کی نہ تو باقاعدہ منصوبہ بندی کی جا سکتی ہے اور نہ انہیں کسی ضابطے میں لایا جا سکتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہوا، بارش اور موسم کو ہم کسی نظم و ضبط اور قاعدے منصوبے کے تحت اپنے قبضے میں نہیں کر سکتے۔

اب آخر کار میں اس بات کو تسلیم کر لینے میں حق بجانب ہوں کہ شاعر کی زبان بولنے والے سارے لوگوں کے لئے شاعری کا ایک سماجی منصب بھی ہوتا ہے خواہ وہ لوگ خود شاعر کے وجود سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ بات یوروپ کی ہر قوم کے لئے اہم ہے کہ وہ شاعری کے سلسلے کو جاری رکھے۔ میں نارویجین شاعری نہیں پڑھ سکتا لیکن اگر مجھ سے یہ کہا جائے

شاعری کا سماجی منصب

کہ ناروے یجین زبان میں اب شاعری تخلیق نہیں ہو رہی ہے تو میں اسے ایک خطرہ سمجھ کر چوکنا ہو جاؤں گا اور میرا یہ چوکنا پن فیاضانہ ہمدردی سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوگا۔ میں تو اسے ایک ایسی بیماری کی علامت سمجھوں گا جو رفتہ رفتہ غالباً سارے یورپ میں پھیل جائے گی اور یہ ایک ایسے زوال کی ابتداء ہوگی جس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہر جگہ لوگ تہذیبی جذبات کے اظہار کی قوت سے محروم ہوتے جائیں گے اور بالآخر محسوس کرنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہو کر رہ جائیں گے۔ یہ بات واقعتاً رونما ہو سکتی ہے۔ مذہبی عقیدے کے زوال کے بارے میں تو ہر جگہ بہت کچھ کہا گیا ہے لیکن کسی نے مذہبی ادراک و شعور کے زوال کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے۔ جدید دور کی بیماری یہ نہیں ہے کہ خدا اور انسان کے بارے میں کچھ تصورات پر سے اس کا ایمان اٹھ گیا ہے جن پر ہمارے آباؤ اجداد ایمان رکھتے تھے۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ اس دور نے خدا اور بندہ کے بارے میں محسوس کرنے کی صلاحیت کو گنوا دیا ہے اور یہ صلاحیت ہمارے آباؤ اجداد میں موجود تھی۔ ایک ایسا عقیدہ جس پر سے آپ کا ایمان اُٹھ گیا ہے ایک ایسی چیز تو ضرور رہے جسے آپ کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں لیکن جب مذہبی احساسات غائب ہو جاتے ہیں تو وہ الفاظ جن کی مدد سے انسان نے ان احساسات کے اظہار کی جدّوجہد کی تھی بے معنیٰ ہو جاتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ مذہبی احساسات ہر ملک اور ہر دور میں مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے شاعرانہ احساس مختلف ہوتا ہے۔ احساس بدلتا رہتا ہے خواہ عقیدہ اور نظریہ وہی کیوں نہ رہے لیکن یہ تو انسانی زندگی کی ایک لازمی شرط ہے۔ مجھے جس بات کا خوف ہے اس کا نام موت ہے۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کے لئے احساسات — وہ احساسات جو اس کے مواد کی حیثیت رکھتے ہیں ہر جگہ سے غائب ہو جائیں لیکن ہاں اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوگا کہ دُنیا میں وحدت پیدا کرنے کی وہ سہولت پیدا ہو جائے گی جسے کچھ لوگ صرف وحدت کی خاطر اچھا سمجھتے اور پسند کرتے ہیں +

۱۹۴۵ء

شاعری کی تین آوازیں

پہلی آواز تو وہ آواز ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے یا کسی اور سے نہیں کرتا۔ دوسری آواز اُس شاعر کی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے خواہ سامعین تعداد میں زیادہ ہوں یا کم۔ تیسری آواز اس شاعر کی ہے جب وہ نظم میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسے میں جب وہ باتیں کرتا ہے تو یہ باتیں وہ نہیں ہوتیں جو وہ خود سے مخاطب ہوتے وقت کرتا بلکہ صرف وہی کہتا ہے جو ایک خیالی کردار دوسرے خیالی کردار سے مخاطب ہوتے ہوئے کہہ سکتا ہے۔ پہلی اور دوسری آواز کا فرق ___ یعنی اس شاعر کے درمیان جو خود سے باتیں کرتا ہے اور وہ شاعر جو دوسروں سے خطاب کرتا ہے ___ ہمیں شعری ابلاغ کے مسئلہ کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسے شاعر کے درمیان جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے (خواہ اپنی آواز میں یا پھر اختیار کی ہوئی آواز میں) اور اس شاعر کے درمیان جو ایسی گفتگو ایجاد کرتا ہے جس میں خیالی کردار ایک دوسرے سے خطاب کرتے ہیں، جو فرق ہے وہ ہمیں ڈرامائی، نیم ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری کے فرق کی طرف لے جاتا ہے۔

یہاں میں ایک سوال کا جواب پہلے سے دیتا چلوں جسے ممکن ہے آپ بعد میں اُٹھائیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا کوئی نظم صرف کسی فرد واحد کے سننے یا پڑھنے کے لئے لکھی جا سکتی ہے؟ اس کا سیدھا سادا سا جواب یہ دیا جا سکتا ہے کہ بعض دفعہ عشقیہ شاعری صرف دو شخصوں کے درمیان

شاعری کی تین آوازیں

ابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے اور اس میں کسی اور سامع کا خیال تک نہیں آتا کم از کم دو آدمی ایسے ضرور ہیں جو اس سلسلہ میں مجھ سے ضرور اختلاف کرتے میرا مطلب مسٹر اور مسز رابرٹ براؤننگ سے ہے۔ اپنی نظم "ایک لفظ اور" جو "مرد اور عورت" کے اختتامیہ کے طور پر لکھی گئی ہے اور جس کا خطاب مسز براؤننگ سے ہے خاوند نے ایک اہم قدر پر مبنی رائے پیش کی ہے:

رافیل نے سو سونیٹ لکھے۔
لکھے اور لکھ کر ایک مجموعہ مرتب کر لیا۔
نُقرئی نوک والی پنسل سے انہیں لکھا۔
وہ پنسل جس سے وہ صرف میڈونا کی تصویر بنایا کرتا تھا۔
دنیا اس کی یہ سب چیزیں دیکھتی ہے سوائے ایک کے جو صرف اس کا دیوان دیکھتا ہے۔
وہ کون ہے؟ تم پوچھتی ہو۔ تمہارا دل تمہیں بتاتا ہے . . .
تم اور میں تو بس وہی دیوان پڑھیں گے . . . .
کیوں۔ کیا ہم نہیں پڑھیں گے؟ بجائے میڈونا کی تصویروں پر اظہار حیرت کرنے کے ــ
دانتے کو ایک دفعہ ایک فرشتے کی تصویر بنانے کا خیال آیا۔
کس کو خوش کرنے کے لئے؟ تم چپکے سے کہتی ہو۔ بیاترس کو۔
تم اور میں تو بس اسی فرشتے کو دیکھیں گے ۔
جس میں دانتے کی محبت نے لطافت کا رنگ بھرا ہے۔
کیوں کیا ہم نہیں دیکھیں گے؟ بجائے کسی تازہ "انفرنو" کا مطالعہ کرنے کے ۔

مجھے اس بات سے اتفاق ہے کہ ایک "انفرنو" کافی ہے خواہ اسے دانتے ہی کیوں نہ لکھے اور شاید ہمیں اس بات پر افسوس نہیں کرنا چاہیئے کہ رافیل نے میڈونا (حضرت مریم) کی اور بہت سی تصویریں کیوں نہ بنائیں لیکن میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ مجھے رافیل کے سونیٹ اور دانتے کے فرشتے کو دیکھ کر کسی تجسس کا احساس نہیں ہوتا۔ اگر رافیل کسی ایک ہستی کے لئے تصویریں

شاعری کی تین آوازیں

بنانے کے بجائے لکھتا اور دانتے بجائے لکھنے کے تصویریں بناتا تو ایسے میں ان کی خلوت کا احترام ہم پر واجب تھا۔ ہمیں معلوم ہے کہ مسٹر اور مسز براؤننگ ایک دوسرے پر نظمیں لکھا کرتے تھے اور یہ بات ہمیں اس لئے معلوم ہے کہ انہوں نے بعد میں ان نظموں کو شائع بھی کیا اور ان میں سے کچھ نظمیں اچھی ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ روزیٹی کے ذہن میں یہ بات تھی کہ وہ اپنے سانیٹ کا مجموعہ ''خانۂ زیست'' صرف ایک شخص کے لئے لکھ رہا ہے اور ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ دوستوں کے کہنے سننے سے وہ اسے منظر عام پر لانے پر بھی آمادہ ہو گیا تھا۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ کسی نظم کا خطاب صرف ایک شخص سے ہو سکتا ہے۔ شاعری کی ایک مشہور صنف جس کے لئے ضروری نہیں ہے کہ اس کا موضوع ہمیشہ عاشقانہ ہی ہو Epistle کہلاتی ہے لیکن اس سلسلے میں بھی ہم کسی قطعی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے کیونکہ اس باب میں شاعروں کا بیان کہ ان کے ذہن میں اس وقت کیا خیال یا کیا بات تھی جب انہوں نے نظم لکھی تھی قطعی طور پر اعتماد کے قابل نہیں ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ ایک اچھی عشقیہ نظم خواہ اس کا خطاب ایک ہی شخص سے کیوں نہ ہو ہمیشہ دوسروں کو سنانے کے لئے بھی ہوتی ہے کیونکہ عشق کی اصل زبان، جس میں ابلاغ صرف محبوب سے کیا جائے اور اس کا تعلق کسی دوسرے کی ذات سے نہ ہو، صرف نثر ہو سکتی ہے۔

اُس شاعر کی آواز کو جو صرف ایک شخص سے مخاطب ہوتا ہے، فریب سمجھ کر رد کرتے ہوئے میں سمجھتا ہوں کہ میرے لئے ان تینوں آوازوں کو واضح کرنے کا بہترین طریقۂ کار یہ ہے کہ میں اس بات کی ٹوہ لگاؤں کہ یہ فرق خود میرے دماغ میں کب اور کیسے پیدا ہوا۔ وہ ادیب جس کے ذہن میں یہ فرق پیدا ہو سکتا ہے وہ مجھ جیسا ہی ہو گا جس نے اپنی عمر کا بڑا حصہ اسٹیج کے لئے لکھنے سے پہلے شعر کہنے پر صرف کیا ہو سکتا ہے، جیسا کہ میرے بارے میں دوسروں کا خیال ہے، کہ میرے کلام میں شروع ہی سے ڈرامائی عنصر نظر آتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شروع ہی سے لاشعوری طور پر تھیٹر کے لئے لکھنے کی خواہش مجھ میں ہی ہو یا مخالف نقادوں کی زبان میں یوں کہہ لیجئے کہ شافٹس بری ایونیو اور براڈوے کی خواہش مجھ میں شروع ہی سے کارفرما رہی ہے۔ میں بتدریج اس

شاعری کی تین آوازیں

نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ اسٹیج کے لئے شاعری کا طریقۂ کار اور نتیجہ اس شاعری سے بالکل مختلف ہوتا ہے جو محض پڑھنے یا سُنانے کے لئے لکھی جاتی ہے۔ آج سے بیس سال پہلے مجھ سے ایک پُرشکوہ آرائشی ڈرامہ "چٹان" لکھنے کی فرمائش کی گئی تھی۔ اِس ڈرامے کو لکھوانے کا مقصد یہ تھا کہ ایک نئی آبادی میں گرجا کی تعمیر کے لئے چندہ کی اپیل کی جائے لیکن لکھنے کی یہ دعوت مجھے اس وقت دی گئی جب مجھے خود یہ احساس ہو گیا تھا کہ مجھ میں جو کچھ تھوڑی بہت شعری صلاحیت تھی وہ اب ختم ہو چکی ہے اور اب میرے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں رہا ہے۔ ایسے موقع پر کسی ایسی چیز کے لکھنے کی دعوت (خواہ وہ اچھی ہو یا بُری اور جسے ایک مقررہ وقت پر لکھ کر دینا بھی تھا) کا اثر مجھ پر وہی ہوا جو بعض اوقات اس موٹر کار پر ہوتا ہے جس کی بیٹری ڈاؤن ہو گئی ہو۔ ڈرامہ لکھنے کے سلسلے میں میرے فرائض مجھ پر واضح کر دیئے گئے تھے۔ مجھے اِس آرائشی تاریخی ڈرامے کے منظروں کے لئے نثر کے مکالمے لکھنے تھے۔ منظرنامہ مجھے دے دیا گیا تھا۔ ساتھ ساتھ مجھے کچھ منظوم کورس بھی لکھنے تھے جن کے موضوع کا انتخاب خود مجھ پر چھوڑ دیا گیا تھا۔ صرف شرط یہ لگا دی گئی تھی کہ منظوم کورس کے متن کا تعلق ڈرامہ کے آرائشی مقصد سے مناسب طور پر برقرار رہے۔ مجھے یہ بھی بتا دیا گیا تھا کہ ہر کورس مقررہ وقت پر ختم ہو جانا چاہیئے لیکن یہ سب کچھ ہدایات دینے کے باوجود میرے اس کام کی بجاآوری میں تیسری یا ڈرامائی آواز کی طرف میری توجہ دلانے کے سلسلے میں کچھ نہیں کہا گیا تھا اور یہی وہ دوسری آواز تھی (یعنی میں خود سامعین سے پرزور طریقے پر خطاب کروں) جو مجھے بہت واضح طور پر سنائی دے رہی تھی۔ اِس ظاہرہ حقیقت کے ماسوا کہ فرمائش پر لکھنے اور خود کو خوش کرنے کے لئے لکھنے میں فرق ہے، مجھے اس بات کا بھی احساس ہوا کہ گانے والوں کی جماعت کے لئے لکھنے اور کسی ایک شخص کے لئے شعر کہنے میں بھی فرق ہے۔ وہ شعر جو ساتھ مل کر گائے جائیں اور وہ شعر جو کسی ایک آدمی کے لئے لکھے جائیں مختلف ہونے چاہئیں اور جتنی آوازیں کورس میں شامل ہوں گی اتنے ہی الفاظ سادہ ہونے چاہئیں اور اسی نسبت سے ذخیرۂ الفاظ، جملہ کی ساخت، اور نفسِ مضمون بھی سہل اور براہِ راست ہونا چاہیئے۔ "چٹان" کے ان کورسوں، میں

شاعری کی تین آوازیں

کوئی ڈرامائی آواز نہیں تھی حالانکہ یہ ضرور تھا کہ اس کے بہت سے مصرعے مختلف کرداروں میں تقسیم کر دیئے گئے تھے لیکن یہ کردار کسی خاص انفرادیت کے حامل نہیں تھے۔ کورس کے افراد میری بات سنا رہے تھے اور ایسے الفاظ ادا نہیں کر رہے تھے جو واقعتاً ان کے کسی "فرضی کردار" کی ترجمانی کرتے۔

لیکن میرا خیال ہے کہ مرڈر ان کیتھڈرل کے کورس سے ڈرامائی ارتقاء کی کچھ ترقی کا اندازہ ضرور ہو سکتا ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ میں نے یہ کام کسی گمنام سنگت کے لئے نہیں کیا تھا بلکہ یہ کورس میں نے خاص طور پر کنٹربری کی عورتوں کے لئے لکھا تھا یا یوں کہہ لیجئے کہ یہ کورس میں نے کینٹربری کی عام غریب عورتوں کے لئے لکھا تھا۔ مجھے یاد ہے کہ ان عورتوں کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے مجھے خاصی کاوش کرنی پڑی تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال تھا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ کورس محض میری ذات کا عکس بن کر رہ جائیں لیکن جہاں تک ڈرامے کے مکالموں کا تعلق ہے پلاٹ میں خرابی یہ تھی کہ اس میں صرف ایک کردار پیش کیا گیا تھا جو دوسرے سب کرداروں پر حاوی تھا (اس خرابی کا احساس مجھے ڈرامے کی تعلیم کی وجہ سے ہوا) اور جو کچھ ڈرامائی تصادم ہوتا تھا سب اسی ایک کردار کے ذہن میں ہوتا تھا۔ تیسری یا ڈرامائی آواز مجھے اس وقت تک سنائی نہ دے سکی جب تک میں نے کسی تصادم، غلط فہمی یا افہام و تفہیم کی کوشش کے ذریعہ دو یا دو سے زیادہ کرداروں کو پیش کرنے کے مسئلہ کی طرف اپنی توجہ مبذول نہیں کی۔ یہ سب کردار وہ تھے جن کے مکالمے لکھنے کے لئے مجھے ہر ایک کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی خاص کوشش کرنی پڑی۔

آپ کو یاد ہو گا کہ مسز کلیبن نے بارڈیل، پک وک کے مقدمہ کی سماعت کے دوران میں اس بات کی تصدیق کی تھی کہ "جناب آوازیں بہت بلند تھیں اور میرے کانوں کو چیرے ڈالتی تھیں" سارجنٹ بزفز نے کہا تھا "تو اچھا آپ سن نہیں رہی تھیں لیکن آپ نے آوازیں ضرور سنی ہیں" یہ ۱۹۳۸ء کی بات ہے جب تیسری آواز کا مجھے شدید طور پر احساس ہوا۔

یہاں پہنچ کر مجھے اپنے ان قارئین کا احساس ہے جو یہ کہہ رہے ہیں کہ "ہمیں یقین ہے کہ یہ شخص یہ باتیں پہلے بھی کہہ چکا ہے" میں یہاں وہ حوالہ پیش کر کے ان کی یادداشت کو سہارا دوں گا۔

شاعری کی تین آوازیں

'شاعری اور ڈرامہ' کے عنوان سے جو لیکچر میں نے آج سے ٹھیک تین سال پہلے دیا تھا اور جو بعد میں شائع بھی ہوا اس میں ایک جگہ میں نے کہا تھا کہ

"دوسری قسم کی نظم لکھتے وقت (میرا مطلب غیر ڈرامائی نظم سے ہے)
میرے خیال میں شاعر خود اپنی آواز میں شعر کہتا ہے اور اس کا امتحان
ایسے کیا جا سکتا ہے کہ آپ انہیں خود پڑھیں اور دیکھیں کہ وہ کیسے
لگتے ہیں کیونکہ ایسے میں آپ اپنی ہی آواز میں بول رہے ہوتے ہیں۔ ابلاغ
کا یہ سوال کہ قاری کو اس سے خود کیا حاصل ہوتا ہے بذاتِ خود
اہم نہیں ہے"۔

اس اقتباس میں ضمائر سے کچھ اُلجھاؤ پیدا ہو گیا ہے لیکن اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ مطلب بالکل واضح ہے۔ یہاں میں نے صرف خود سے مخاطب ہونا اور خیالی کردار سے مخاطب ہونے کے فرق کو واضح کیا تھا اور اسکے بعد منظوم ڈرامے کی ماہیت سے متعلق اظہارِ خیال کیا تھا۔ میں پہلی اور تیسری آواز کے فرق سے تو واقف ہونے لگا تھا لیکن اب تک میں نے تیسری آواز کی طرف کوئی توجہ نہیں دی تھی۔ اور جس کے بارے میں اب میں اپنے خیالات کا وضاحت کے ساتھ اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ لہذا دوسری آواز پر غور کرنے سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ پہلے کچھ دیر تک میں تیسری آواز کی پیچیدگیوں کو واضح کرنے کی کوشش کروں۔

منظوم ڈرامے میں آپ کو غالباً مختلف کرداروں کے لئے الفاظ تلاش کرنے ہوتے ہیں جو ترتیب، مزاج تعلیم اور ذہانت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف ہوتے ہیں۔ آپ ان سب کرداروں میں سے کسی ایک کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کر کے ساری شاعری اس کے مکالموں میں نہیں رکھ سکتے۔ شاعری (اور شاعری سے میری مراد وہ زبان ہے جو ان ڈرامائی لمحوں میں کرداروں کی زبانی پیش کی جاتی ہے جب ڈرامہ اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے) شاعری کردار نگاری کے تقاضوں کے پیشِ نظر مختلف کرداروں میں تقسیم کر دینی چاہیئے۔ آپ کا ہر کردار جب شعر میں

شاعری کی تین آوازیں

اپنے الفاظ ادا کرے تو اس کا ہر مصرع ایسا ہونا چاہیئے جو اس کے مزاج کے عین مطابق ہو اور اس سے قطعی مناسبت رکھتا ہو۔ اور ایسے میں جب شعر میں مکالمے ادا کئے جا رہے ہوں تو سٹیج پر آنے والا کردار یہ اثر پیدا نہ ہونے دے کہ وہ مصنف کی زبان میں بول رہا ہے۔ لہٰذا اس طرح شاعر پابند ہو جاتا ہے کہ وہ اسی قسم کی شاعری اور اسی درجہ کی شدت اپنے کرداروں کے مکالموں میں پیدا کرے جو ان سے مناسبت رکھتی ہو اور جو اس موقع پر کھپ سکے۔ شاعری کے یہ ٹکڑے ایسے ہونے چاہئیں جو موقع و محل کے مطابق اپنا جواز بھی رکھتے ہوں۔ اگر اس کردار کے لئے، جو شاعری کے یہ ٹکڑے اپنی زبان سے ادا کر رہا ہے، شاندار آرائشی شاعری موزوں ہے تو ضروری ہے کہ یہ شاعری ڈرامے کے عمل کے ساتھ مطابقت رکھتی ہو تاکہ اس سے موقع و محل کے مطابق پوری پوری جذباتی انتہا کے پیدا ہونے میں مدد مل سکے۔ وہ شاعر جو تھیٹر کے لئے لکھتے ہیں دو قسم کی غلطیاں کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعری کے مکالمے ایسے افراد کے منہ سے ادا کراتے ہیں جن کے منہ سے وہ اچھے نہیں لگتے۔ دوسرے یہ کہ ایسے مصرعے ان کرداروں کی زبان سے ادا کراتے ہیں جو ان سے مناسبت تو ضرور رکھتے ہیں لیکن ڈرامے کے عمل کو آگے بڑھانے میں ناکام رہتے ہیں۔ ایلزبتھن دور کے چھوٹے ڈرامہ نگاروں کے ہاں عظیم الشان شاعری کے ایسے حصے نظر آتے ہیں جو ان دونوں پہلوؤں کے پیش نظر بے محل ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ادب کی حیثیت سے یہ ڈرامے اتنے نفیس ہیں کہ انہیں ہمیشہ محفوظ رکھنا چاہیئے لیکن ساتھ ساتھ اس قدر غیر موزوں ہیں کہ ڈرامے کو ڈرامائی شاہکار بننے سے روک دیتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال مارلو کے ڈرامے 'ٹیمبرلین' میں نظر آتی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ اس مسئلہ کو عظیم ترین ڈرامہ نگار شعراء، مثلاً سوفکلس، شیکسپیئر یا ابسن نے کیسے حل کیا؟ درحقیقت یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جس کا تعلق سارے تخیلی قصہ کہانیوں، ناول اور نثری ڈراموں سے ہے جن میں کردار زندہ اور جیتے جاگتے نظر آتے ہیں۔ میرے خیال میں کسی کردار کو زندہ بنانے کے لئے اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہیں ہے کہ اس کردار کے ساتھ گہری ہمدردی کو برقرار رکھا جائے۔ مثالی اعتبار سے، ایک ڈرامہ نگار کے لئے جس کے پاس ناول نگار کے

مقابلہ میں گنے چنے کردار ہوتے ہیں اور جس کے پاس صرف دو ڈھائی گھنٹے کا وقت ہوتا ہے، یہ بات اور بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے سارے کرداروں کے ساتھ گہری ہمدردی رکھتا ہو۔

لیکن یہ تو ایک ایسا مشورہ ہے جو جامعیت حاصل کرنے کے لئے دیا جاتا ہے کیونکہ کسی ڈرامے کے پلاٹ میں خواہ اس میں کرداروں کی تعداد کتنی ہی مختصر کیوں نہ ہو، ایک آدھ کردار ایسا بھی ہوتا ہے جو ڈرامے کے عمل کو تو آگے بڑھاتا ہے لیکن جس کے وجود سے ہمیں ویسے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ بہر کیف مجھے تعجب ضرور ہے کہ آیا کسی 'نہایت خراب' کردار کو قطعی طور پر حقیقی بنانا ممکن بھی ہے یا نہیں؟ ایسے کردار سے نہ تو مصنف کو اور نہ کسی اور شخص کو (نفرت کے سوا) کوئی ہمدردی ہوتی ہے۔ کسی کردار کو جاذبِ نظر بنانے کے لئے یا تو ہم اس کی کمزوریوں کو اعلیٰ صفات یا شیطانی خصوصیات کے ساتھ ملانے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ رچرڈ سوم کے مقابلہ میں مجھے ای آگو (Iago) سے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ میں وثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ شیکسپیر کے ڈرامے (All's Well That Ends Well) میں پیرولیس مجھے زیادہ پریشان کرتا ہے یا ای آگو۔ لیکن مجھے اس بات کا یقین ہے کہ 'مڈل مارچ' میں 'روزامنڈ ونسی' سے، بمقابلہ گونیرل یا ریگان کے، مجھے زیادہ ڈر لگتا ہے۔ مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جب کوئی مصنف کوئی جاندار کردار تخلیق کرتا ہے تو اسے ایک قسم کی 'سودے بازی' کرنا پڑتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ مصنف اپنے اس کردار میں اپنے مزاج کی کمزوری یا قوت، تشدد یا قوتِ فیصلہ کی کمی یا کوئی سنک اور خبط ایسا شامل کر دے جو خود اس کی طبیعت میں موجود ہے یا پھر وہ کوئی ایسی چیز پیش کر دے جس کی اس نے تمام عمر خواہش کی ہو لیکن اسے حاصل نہ کر سکا ہو یا کوئی ایسی چیز پیش کر دے جس سے وہ لوگ بھی واقف نہ ہوں جو اسے بہت قریب سے جانتے ہیں یا پھر کوئی ایسی بات اپنے کردار کی زبانی ادا کرائے جو اس کے ہم مزاج، ہم عمر، اور ہم جنس کرداروں تک محدود نہ ہو۔ اپنی ذات کی یہ ذرا سی رمق، جو مصنف اپنے کردار کو عطا کرتا ہے، ممکن ہے یہی وہ چیز ہو جس سے اس کردار کی زندگی کا آغاز ہوتا ہو۔ برخلاف اس کے وہ کردار جس سے مصنف کو حد درجہ دلچسپی پیدا ہو جائے، ممکن ہے وہ خود مصنف کی ذات کی

شاعری کی تین آوازیں

پوشیدہ صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے میرے خیال میں جہاں مصنّف اپنی ذات کا کچھ حصّہ اپنے کرداروں کو عطا کرتا ہے وہاں وہ اپنے تخلیق کردہ کرداروں سے خود بھی متاثر ہوتا ہے۔ ویسے خیال آرائی کی اس بھول بھلیاں میں خود کو گم کر دینا بہت آسان ہے جہاں پہنچ کر اس ذہنی عمل پر غور کیا جا سکے کہ کس طرح ایک خیالی کردار ہمارے جانے پہچانے انسانوں کی طرح حقیقی کردار بن جاتا ہے۔ میں اس بھول بھلیاں میں اسی حد تک دخل ہوں جس حد تک اس کا تعلق اس شاعر کی مشکلات، مجبوریوں اور دلکشیوں سے ہے جو خود سے مخاطب ہو کر شعر کہنے کا عادی رہا ہے اور جس حد تک خیالی کرداروں کے ذریعہ شاعری میں بات کرنے اور پہلی اور تیسری آواز کے فرق اور گہرائی کو واضح کرنے کا تعلق ہے۔

میری تیسری آواز (ڈرامائی شاعری کی آواز) کی نُدرت کو اس طرح بھی واضح کیا جا سکتا ہے کہ اس کا مقابلہ اس شاعر کی آواز سے کیا جائے جو ایسی غیر ڈرامائی شاعری میں سُنائی دیتی ہے جس میں ڈرامائی عنصر موجود ہو اور خاص طور پر ڈرامائی خود کلامیہ میں۔ براؤننگ ایک غیر تنقیدی لمحے میں خود کو "رابرٹ براؤننگ ؛ ڈراموں کے لکھنے والے"، کہہ کر خطاب کرتا ہے ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جنہوں نے براؤننگ کے کھیلوں کو ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے اور اگر کوئی ایسا شخص ہے جس نے انہیں ایک دفعہ سے زیادہ پڑھا ہے تو کیا اس نے حصُولِ مسرت کے لئے اُنہیں دوبارہ پڑھا ہے؟ براؤننگ کے کسی بھی ڈرامے کے کسی کردار کا نام لیجیے جو ہمارے ذہن میں زندہ ہے اور ہمیں جیتا جاگتا دکھائی دیتا ہے؟ اس کے برخلاف کیا فرالیپو لیپی یا آندریا دِل سارتو یا بی شپ بلوگرام یا وہ پادری جس نے اپنے مقبرے کی تعمیر کا حکم صادر کیا تھا ہمارے دماغ سے محو ہو سکتے ہیں؟ میرا خیال ہے کہ اب کسی مزید تجزیے کے بغیر اور براؤننگ کی ڈرامائی خود کلامیہ پر قدرت اور ڈرامہ میں اس کی واجبی کامیابی کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں بُنیادی طور پر یقیناً مختلف ہوں گی۔ کیا اس کے علاوہ اور بھی کوئی آواز ہے جس کو سننے سے میں قاصر رہا ہوں یعنی اس ڈرامائی شاعر کی آواز جس کی ڈرامائی صلاحیتیں زیادہ بہتر طور پر تھیٹر کے باہر بروئے کار آئی ہیں۔

شاعری کی تین آوازیں

اور اگر کوئی شاعری ایسی ہے جو اسٹیج کے لئے نہ لکھے جانے کے باوجود ڈرامائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے تو وہ براؤننگ کی شاعری ہے۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ڈرامے میں مصنّف کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی وفاداریاں منقسم رکھے۔ اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے ساتھ ہمدردی قائم رکھے جو خود آپس میں ایک دوسرے کے ساتھ کسی قسم کی کوئی ہمدردی نہیں رکھتے۔ اُس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ شاعری کو اس حد تک زیادہ سے زیادہ ان کرداروں میں تقسیم کرے جس حد تک یہ خیالی کردار اس کی اجازت دیتے ہیں۔ شاعری کو اس طور پر تقسیم کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہر کردار کے مزاج کے مطابق شاعری کے اسلوب میں بھی انحراف کیا جائے۔ ڈرامے کے بہت سے کردار اپنے شعری مکالموں کے تعیّن کے سلسلے میں خود مصنّف پر اثر انداز ہوتے ہیں اور اسے مجبور کر دیتے ہیں کہ بجائے اس کے کہ مُصنّف اپنی شاعری ان کرداروں کے سر تھوپے خود ان کرداروں سے شاعری اخذ کرے۔

ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم پر اس قسم کی کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ اس میں مصنّف آزاد ہوتا ہے کہ وہ جس طرح چاہے خود کو کردار کے ساتھ یا کردار کو اپنے ساتھ وابستہ کرلے۔ کیونکہ یہاں سرے سے کوئی ایسی پابندی نہیں ہوتی جو اسے ایسا کرنے سے باز رکھے۔ جو کچھ عام طور پر ڈرامائی خود کلامیہ میں ہم سنتے ہیں وہ خود شاعر ہی کی آواز ہوتی ہے جس نے یا تو کسی تاریخی کردار کا روپ دھار لیا ہے یا کسی افسانوی کردار کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ اس کے کردار اس سے قبل کہ کچھ بولیں ایک فرد یا ایک ٹائپ کی حیثیت سے ہمارے جانے پہچانے ہوتے ہیں۔ ڈرامہ اور ڈرامائی خود کلامیہ کا یہ فرق براؤننگ کے ہاں (Calibon Upon Setebos) میں نمایاں طور پر واضح ہو جاتا ہے۔ 'دی ٹیمپسٹ' میں ہمیں Calibon بولتا ہوا سنائی دیتا ہے لیکن (Calibon Upon Setebos) میں ہمیں براؤننگ کی آواز سنائی دیتی ہے۔ اور براؤننگ کیلی بان کے ذریعہ بلند آوازی کے ساتھ باتیں کرتا سنائی دیتا ہے۔ براؤننگ کے عظیم شاگرد ایزرا پاؤنڈ نے 'پرسونا' (Persona) کی اصطلاح استعمال کی ہے جس سے

شاعری کی تین آوازیں

اس کی مراد وہ تاریخی کردار تھے جن کے ذریعہ وہ بات کرتا ہے۔ یہ اصطلاح ان معنی میں نہایت موزوں ہے۔

یہاں میں ایک کلیہ بنانے کا خطرہ مول لیتا ہوں جو ممکن ہے آپ کے لئے قابل قبول نہ ہو۔ کلیہ یہ ہے کہ خود کلامیہ میں کوئی کردار تخلیق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ کردار اسی وقت جیتے جاگتے معلوم ہوتے ہیں اور اُسی وقت تخلیق کئے جا سکتے ہیں جب ان کا تعلق ڈرامے کے عمل سے ہو اور جب وہ آپس میں بات چیت کر رہے ہوں۔ یہ بات بے محل نہیں ہے کہ جب ڈرامائی خود کلامیہ کسی جانے پہچانے کردار کی زبان سے ادا نہیں کیا جاتا جس سے قاری پہلے سے متعارف ہو، خواہ وہ کردار تاریخ سے لیا گیا ہو یا فکشن سے، تو ہم یہ سوال پوچھ بیٹھتے ہیں کہ اس کردار کا اصل کون تھا؟ بی شپ بلوگرام کے بارے میں لوگوں نے اکثر دریافت کیا ہے کہ یہ کس حد تک کارڈینل مینننگ یا اور کسی دوسرے پادری کی تصویر ہے؟ وہ شاعر جو خود اپنی آواز میں بولتا ہے (جیسا کہ براؤننگ بولتا ہوا سُنائی دیتا ہے) کسی دوسرے کردار کو زندگی نہیں بخش سکتا۔ وہ تو صرف اس کردار کی نقل اُتار سکتا ہے جس سے ہم پہلے سے واقف ہیں۔ ہمیں اس بات سے بھی واقف ہونا چاہیئے کہ نقل اتارنے والا اور وہ شخص جس کی نقل اتاری گئی ہے مختلف لوگ ہوتے ہیں۔ اگر ہمیں واقعتاً دھوکا دیا گیا ہے تو یہ نقل ہمیں اصل معلوم ہونے لگتی ہے۔ جب ہم شیکسپیر کے ڈرامے سنتے ہیں تو وہاں ہمیں شیکسپیر کی آواز سُنائی نہیں دیتی بلکہ اس کے کرداروں کی آواز سُنائی دیتی ہے لیکن جب ہم براؤننگ کے کسی خود کلامیہ کو پڑھتے ہیں تو ہمیں یہ گمان نہیں گزرتا کہ ہم براؤننگ کے سوا کسی اور کی آواز سُن رہے ہیں۔

ڈرامائی خود کلامیہ میں یہ دوسری آواز (اس شاعر کی آواز جو دوسروں سے مخاطب ہے) ہی غالب رہتی ہے اور بذات خود یہ بات کہ اس نے ایک اور روپ دھار لیا ہے اور منہ پر نقاب ڈال کر بول رہا ہے اس بات کی علامت ہے کہ اس کے ذہن میں سامعین کا تصور موجود ہے۔ آخر کسی کو کیا پڑی ہے کہ وہ خود سے باتیں کرنے کے لئے منہ پر نقاب ڈالے یا کسی اور روپ میں جلوہ گر ہو؟ یہ دوسری آواز وہ آواز ہے جو اکثر وبیشتر اور زیادہ صاف طور پر اس شاعری میں سنائی دیتی ہے جس کا

شاعری کی تین آوازیں

تعلق تھیٹر سے نہیں ہے۔ یہ آواز اس شاعری میں موجود ہوتی ہے جس کے سامنے شعوری طور پر کوئی مقصد ہوتا ہے جس میں کوئی قصہ کہانی پیش کی جاتی ہے، جس میں تبلیغ کا کوئی پہلو ہوتا ہے یا جس میں کسی اخلاقی مسئلہ کی طرف اشارہ ہوتا ہے یا جس میں طنز ہوتا ہے جو بذاتِ خود تبلیغ کی ایک شکل ہے۔ آخر آپ خود ہی سوچیے کہ سامعین کے بغیر کہانی سُنانے کی کیا تُک ہے یا سامعین کے بغیر وعظ کہنے کا کیا موقع ہے۔ اس شاعر کی آواز میں جو دوسرے لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے ایپک کی شاعری کی آواز غالب رہتی ہے۔ حالانکہ صرف یہی ایک آواز نہیں ہوتی بلکہ اس میں اور دوسری آوازیں بھی شامل ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہومر کے ہاں وقتاً فوقتاً ڈرامائی آواز بھی سُنائی دے جاتی ہے۔ اس کے ہاں ایسے موقعے بھی آتے ہیں جب ہومر اپنے ہیرو کے بارے میں باتیں کرتا ہوا سنائی نہیں دیتا بلکہ خود ہیرو کی آواز براہ راست ہمیں سُنائی دینے لگتی ہے۔ طربیۂ خداوندی، کو صحیح معنی میں ایپک کا نام نہیں دیا جا سکتا لیکن اس میں بھی مرد اور عورتوں کی آوازیں ہمیں صاف سنائی دیتی ہیں۔ اس بات کو فرض کر لینے کی ہمارے پاس کوئی وجہ نہیں ہے کہ 'شیطان' کے ساتھ ملٹن کی ہمدردی اس درجہ مخصوص تھی کہ ملٹن کو بھی شیطان کی جماعت ہی سے وابستہ کر دیا جائے۔ بنیادی طور پر ایپک اس داستان کو کہتے ہیں جو سامعین کے لئے کہی جاتی ہے جب کہ ڈرامہ بنیادی طور پر ایک عمل کا نام ہے جس کی سامعین کے سامنے نمائش کی جاتی ہے۔

آیئے اب پہلی آواز کی شاعری پر غور کریں جس کے سامنے بنیادی طور پر کسی سے ابلاغ کرنے کا کوئی مسئلہ نہیں ہوتا۔

میں یہاں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ یہ شاعری بنیادی طور پر وہ شاعری نہیں ہے جسے عام طور پر 'لیرک شاعری' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ 'لیرک' کی اصطلاح بذاتِ خود غیر تسلی بخش اصطلاح ہے۔ ہمارے ذہن میں اس اصطلاح کے ساتھ ایک تصور تو یہ آتا ہے کہ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے اور اسی کے ساتھ ہمارے ذہن میں کیمپین، شیکسپیر اور برنس کے گیتوں کا تصور آ جاتا ہے اور ہمارا ذہن ڈبلو۔ ایس۔ گلبرٹ کے Arias اور جدید ترین

شاعری کی تین آوازیں

'تحریر موسیقی' کے الفاظ تک جا پہنچتا ہے لیکن ہم اس اصطلاح کو اس شاعر کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں جو موسیقی کے خیال سے نہیں لکھی گئی تھی یا جسے ہم اس کی موسیقی سے الگ رکھ کر دیکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر جیسے ہم مابعد الطبیعیاتی شعراء 'ڈن'، 'مارویل'، 'ڈون' اور ہربرٹ کی لیرک نظموں کا ذکر کرتے ہیں۔ خود آکسفورڈ ڈکشنری میں 'لیرک' کے معنی دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ایسا لفظ ہے جس کی تسلی بخش تعریف نہیں کی جا سکتی۔

"لیرک: آج کل اس مختصر نظم کے لئے استعمال ہوتا ہے جو کئی بندوں پر مشتمل ہو اور جس میں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات اور جذبات کا اظہار کیا گیا ہو۔"

لیرک کہلانے کیلئے کسی نظم کو کتنا مختصر ہونا چاہیئے؟ اختصار پر زور، نظم کو بندوں میں تقسیم کرنے کی تجویز کچھ موسیقی کے ساتھ آواز کے تعلق کی حاصل تفریق سی معلوم ہوتی ہے لیکن اختصار کا ایسا کوئی بنیادی رشتہ شاعر کے اپنے خیالات و احساسات کے درمیان نہیں ہے ـــــ 'آداس پیلی ریت پر آؤ' یا سنو سنو لارک کے چہچہے' لیرک ہیں لیکن پھر آخر یہ بات کہنے سے کیا حاصل کہ یہ نظمیں براہ راست شاعر کے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتی ہیں۔ لنڈن' دی وینیٹی آف ہیومن وشیز، اور ڈیزرٹیڈ ویلیج ساری نظمیں ایسی ہیں جو شاعر کے اپنے خیالات و جذبات کا اظہار تو ضرور کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں لیکن کیا ہم نے ایسی نظموں کو کبھی لیرکل' کا نام دیا ہے۔ یہ نظمیں یقیناً مختصر بھی نہیں ہیں۔ ان نظموں کے علاوہ جن کا ذکر میں نے کیا ہے 'لیرک' کے معیار پر کوئی بھی پوری نہیں اترتی بالکل ایسے ہی جیسے 'مسٹر ڈیڈی لونگ لگ'، اور 'مسٹر فلوپی فلائی' کبھی درباری نہیں بن سکے۔

کوئی اور دوسرا دربار میں جا ہی نہیں سکتا\
کیونکہ اس کی ٹانگیں بہت چھوٹی ہو گئی ہیں!\
کوئی اور دوسرا گیت گا ہی نہیں سکتا\
کیونکہ اس کی ٹانگیں بہت لمبی ہو گئی ہیں۔!

لیکن جہاں تک پہلی آواز کا تعلق ہے، اس شاعر کی آواز جس میں وہ خود سے بات کرتا ہے

شاعری کی تین آوازیں

یا کسی اور سے نہیں) تو اس میں لیرک اس نظم کے معنی میں نوٹھیک ہے جس میں شاعر اپنے خیالات جذبات کا براہ راست اظہار کرتا ہے لیکن نظم کے مختصر ہونے اور موسیقی کے خیال سے لکھے جانے کے معنی میں قطعی غیر متعلق سی بات ہے۔ جرمن شاعر، گوٹ فرائیڈ بین نے اپنے دلچسپ لیکچر 'لیرک کا مسئلہ' میں لیرک کو پہلی آواز کی شاعری کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ اس ذیل میں رلکے کے نوحوں، والیری کی نظم (La Jeune Parque) کو بھی لے آتا ہے۔ جہاں اس نے لیرک شاعری کا ذکر کیا ہے میرے خیال میں وہاں 'فکری شاعری' کی اصطلاح زیادہ بہتر ہے۔

بین اس لیکچر میں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ آخر ایسی نظموں کا لکھنے والا، جس کا خطاب کسی اور سے نہ ہو، کس چیز سے آغاز کرتا ہے اور اس کا جواب وہ خود یہ دیتا ہے کہ ایک تو اس کے اندر اٹل تخلیقی جرثومہ ہوتا ہے اور اس کے علاوہ اس کے پاس زبان ہوتی ہے۔ اس کے قبضہ قدرت میں لفظوں کا خزانہ ہوتا ہے پھر رفتہ رفتہ اس کے اندر کوئی ایسی چیز نشو و نما پانے لگتی ہے جس کے اظہار کے لئے اسے لفظوں کی ضرورت پڑتی ہے لیکن اس وقت وہ خود بھی نہیں جانتا کہ اسے کون سے الفاظ کی ضرورت ہے جب تک کہ وہ ان لفظوں کو تلاش نہ کرلے جن کی دراصل اسے ضرورت ہے۔ وہ خود اس تخلیقی جرثومہ کو اس وقت تک شناخت نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ اُسے صحیح لفظوں کے ساتھ صحیح طور پر ترتیب نہ دے لے جب اس سلسلے میں اسے الفاظ مل جاتے ہیں تو وُہ چیز، جس کے لئے الفاظ کی تلاش جاری تھی خود غائب ہوجاتی ہے اور ایک نظم کی شکل میں سامنے آجاتی ہے جس چیز سے آپ اپنی نظم کا آغاز کرتے ہیں اسے آپ عام معنی میں نہ تو قطعی طور پر 'جذبے' کا نام دے سکتے ہیں اور نہ اسے 'خیال' کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ بیڈوس کے ان دو مصرعوں کو اگر مختلف معنوں میں استعمال کیا جائے تو شاید یوں کہا جا سکتا ہے کہ اس کی مثال ایسی ہے جیسے ایک

> بے جسم بچہ، زندگی سے بھرپور، تاریکی میں مینڈک کی سی تیز
> آوازیں چلاتا رہتا ہے ـــــ میں کیا بنوں گا؟

شاعری کی تین آوازیں

مجھے گوٹ فرائیڈبین سے پورا اتفاق ہے لیکن میں اس کے علاوہ کچھ اور بھی کہنا چاہتا ہوں۔ کسی ایسی نظم میں جو نہ تو ناصحانہ ہو اور نہ بیانیہ اور نہ اس میں کوئی سماجی مقصد موجود ہو، شاعر کے سامنے صرف اس مبہم تحریک کے اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے جس کے لئے وہ الفاظ کا سارا خزانہ، ان کی تاریخ، اُن کی تعبیر اور ان کی موسیقی کو اپنے تصرف میں لے آتا ہے۔ اسے خود یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسے کیا کہنا ہے تاوقتیکہ وہ اسے کہہ نہ ڈالے۔ اس کوشش میں اسے اس بات کی بالکل پرواہ نہیں ہوتی کہ دوسرے اس کی بات کو سمجھیں گے بھی یا نہیں۔ اس منزل پر وہ دوسرے لوگوں کی طرف سے بے نیاز ہو جاتا ہے اور اس کی کوشش بس یہی ہوتی ہے کہ وہ کسی طرح صحیح الفاظ تلاش کر لے یا کم سے کم غلط الفاظ استعمال کرے۔ اسے اس بات کی ذرا پرواہ نہیں ہوتی کہ آیا کوئی اور شخص انہیں سُنے گا یا نہیں یا کوئی شخص انہیں سمجھ بھی پائے گا یا نہیں۔ اس کے سر پر ایک بوجھ ہوتا ہے اور جس سے خلاصی حاصل کرنے کے لئے وہ اسے اتار دینے کی دھن میں لگا رہتا ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس کے سر پر ایک بھوت سوار ہوتا ہے۔ ایک ایسا بھوت جس کے سامنے وہ خود کو بے بس پاتا ہے۔ کیونکہ یہ بھوت جب پہلے پہل نمودار ہوتا ہے تو اس وقت نہ اس کا کوئی نام ہوتا ہے نہ شکل اور نہ کچھ اور۔ وہ الفاظ اور وہ نظم جو وہ لکھتا ہے اس بھوت کو رام کرنے کے لئے ایک وظیفہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس بات کو ایک اور طریقہ سے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جو کچھ تکلیف وہ اٹھا رہا ہے اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وہ کسی دوسرے سے ابلاغ کا خواہشمند ہے بلکہ وہ تو دراصل اس شدید کرب سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اور جب الفاظ صحیح طور پر ترتیب پا جاتے ہیں یا جب وہ اس ترتیب کو بہتر سے بہتر سمجھ کر قبول کر لیتا ہے تو اس وقت اسے ایک عجیب سلبِ قوت، تھکن، آسودگی، آزادی اور ایک ایسی کیفیت کا احساس ہوتا ہے جو فنا کے احساس سے بہت قریب ہے اور جو بذاتِ خود ناقابلِ بیان ہے اس وقت اور صرف اس وقت وہ نظم سے یوں مخاطب ہو سکتا ہے۔ "جاؤ اور اپنے لئے کتاب میں جگہ پیدا کرو، اور ہاں مجھ سے اس بات کی امید مت رکھنا کہ میں اب تم میں مزید دلچسپی لوں گا۔"

شاعری کی تین آوازیں

میرا خیال ہے کہ نظم کے ماخذ کے تعلق کو اس سے بہتر طور پر واضح نہیں کیا جا سکتا۔ آپ پال والیری کے مضامین کا مطالعہ کر سکتے ہیں جس نے شعر گوئی کے دوران میں اپنی دماغی کیفیت و حالت کا اتنی محنت و استقلال کے ساتھ مطالعہ کیا ہے کہ کسی دوسرے شاعر نے آج تک نہیں کیا۔ لیکن اگر آپ جو کچھ شاعر نے خود اپنے متعلق بتایا ہے یا پھر اس کے حالاتِ زندگی کی تحقیق اور نفسیاتی ذرائع کی مدد سے کسی نظم کی تشریح کرنے کی کوشش کریں تو میرا خیال ہے کہ آپ نظم سے دور سے دور تر ہوتے چلے جائیں گے اور کسی منزل پر نہ پہنچیں گے۔ نظم کے مآخذ تک پہنچ کر تشریح کرنے کی کوشش میں توجہ نظم سے دُور ہٹ کر کسی اور طرف چلی جائے گی جو اس شکل میں نقاد یا قارئین کی سمجھ میں آ جائے تو آ جائے لیکن ویسے اس کا تعلق نہ نظم سے رہتا ہے اور نہ اس سے نظم پر کسی قسم کی روشنی پڑتی ہے۔ میں آپ کے دماغ میں یہ بات نہیں بٹھا رہا ہوں کہ شعر گوئی کوئی پر اسرار چیز ہے۔ جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کی پہلی کوشش تو یہ ہونی چاہیئے کہ وہ نظم خود اس پر واضح ہو اور ساتھ اسے اس امر پر پورا یقین ہو کہ یہ نظم اس کے ذہنی عمل کا صحیح نتیجہ ہے۔ ابہام کی بدترین شکل یہ ہے کہ شاعر اپنا مطلب خود پر بھی واضح نہ کر سکے۔ اس کی سب سے گھٹیا شکل وہ ہے جہاں شاعر خود کو فریب دے کر یہ سمجھنے لگے کہ اس کے پاس کہنے کے لئے بہت کچھ ہے دراں حالیکہ اس کے پاس کہنے کے لئے کچھ بھی نہ ہو۔

اب تک میں نے اپنی بات واضح کرنے کی خاطر شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کچھ اس طور پر کیا ہے کہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان تینوں آوازوں کا آپس میں کوئی باہمی تعلق نہیں ہے اور گویا شاعر کسی خاص نظم میں یا تو خود سے مخاطب ہوتا ہے یا پھر دوسروں سے اور گویا یہ دونوں آوازیں اچھی ڈرامائی شاعری میں سنائی نہیں دیتیں۔ یہی وہ نتیجہ ہے جس پر بین اپنے لیکچر میں پہنچتا نظر آتا ہے۔ وہ کچھ اس انداز سے گفتگو کرتا ہے کہ گویا پہلی آواز کی شاعری، جسے وہ مجموعی طور پر ہمارے اپنے زمانے کی پیداوار سمجھتا ہے، اس شاعری سے مختلف چیز ہے جس میں شاعر سامعین سے خطاب کرتا ہے لیکن جہاں تک میرا تعلق ہے میں ان تینوں آوازوں کو اکثر و بیشتر یکجا پاتا ہوں میرا

مطلب ہے کہ شاعری کی پہلی آواز اور دوسری آواز غیر ڈرامائی شاعری میں اور تینوں آوازیں ڈرامائی شاعری میں بھی سنائی دیتی ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ بنیادی طور پر، خواہ شاعر نے سامعین کے تصور کے بغیر ہی نظم کیوں نہ لکھی ہو، وہ یہ بھی جاننا چاہتا ہے کہ وہ نظم جس نے اسے آسودہ کیا ہے اس کا اثر دوسروں پر کیا پڑتا ہے اور دوسروں کی نظر میں اس کی کیا حقیقت ہے۔ اس سلسلہ میں سب سے پہلے تو وہ دوست احباب ہوتے ہیں جن کے سامنے وہ نظم کو قطعی شکل دینے سے پہلے پیش کرتا ہے۔ وہ اس کی توجہ کسی لفظ یا ترکیب و بندش کی طرف مبذول کرانے میں مدد کر سکتے ہیں جن کی طرف اس کا ذہن نہیں گیا تھا۔ حالانکہ میرا خیال ہے کہ ان کی سب سے بڑی خدمت یہی ہے کہ وہ اسے صرف اتنا بتا دیں کہ صاحب یہ بند نہیں چلے گا اور اس طرح اس شبہ کو پختہ کر دیں جسے مصنّف خود دباتا رہا ہے۔ لیکن یہاں میرے ذہن میں صرف وہ چند انصاف پسند دوست احباب ہی نہیں جن کی رائے کو مصنّف بہت اہمیت دیتا ہے بلکہ وہ کثیر و نامعلوم سامعین بھی ہیں جن کے لئے مصنّف کے نام کے معنی اس کی ان نظموں کے ہیں جن کا انھوں نے مطالعہ کیا ہے۔ جب ان نامعلوم سامعین کے ہاتھوں میں یہ نظم پہنچے گی اور جو سلوک وہ اس کے ساتھ روا رکھیں گے یہ اُس عمل کا معراج ہوگا جو بغیر سامعین کے تصور کے تنہائی میں شروع ہوا تھا۔ یہاں پہنچ کر نظم شاعر سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رخصت ہو جاتی ہے اور شاعر اس منزل پر پہنچ کر چین کی نیند سو جاتا ہے۔

یہاں تک تو اس نظم کا ذکر تھا جسے بنیادی طور پر میں نے پہلی آواز کی نظم کا نام دیا ہے۔ میرے خیال میں، ہر نظم میں، خواہ وہ ذاتی تاثرات کی نظم ہو یا ایپک اور ڈرامہ ہو، ایک سے زیادہ آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اگر شاعر نے کبھی خود سے خطاب نہیں کیا ہے تو ایسے میں شاندار خطابت پیدا ہو جائے تو ہو جائے شاعری پیدا نہ ہو سکے گی۔ عظیم شاعری سے لطف اندوز ہونے میں ایک حصّہ تو اس 'لطف' کا ہے جو ہم ان لفظوں کو چلتے چلاتے سُن لینے سے حاصل کرتے ہیں جو ہم سے خطاب کر کے نہیں لکھے گئے ہیں لیکن اگر نظم صرف شاعر کی ذات کے ساتھ مخصوص

ہو کر رہ جائے تو یہ نظم ایک اجنبی اور ذاتی زبان کی حامل ہوگی۔ اور ایک ایسی نظم جو شاعر نے خود اپنے لئے لکھی ہو سرے سے نظم ہی نہیں ہوتی۔ میں سمجھتا ہوں کہ منظوم ڈرامے میں تینوں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ سب سے پہلے ہر کردار کی آواز ــــ ایک ایسی منفرد آواز جو ہر کردار میں مختلف ہوتی ہے اور جسے سن کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ آواز صرف اسی کردار کی آواز ہو سکتی ہے۔ وقتاً فوقتاً (اور شاید جب ہم اس طرف توجہ بھی نہیں کرتے) کردار اور مصنف کی ملی جلی آوازیں سُنائی دیتی ہیں۔ کردار جو مکالمے ادا کرتے ہیں وہ اس سے مناسبت تو رکھتے ہی ہیں لیکن وہ بات کچھ ایسی بھی ہوتی ہے جسے مصنّف خود اپنے بارے میں بھی کہہ سکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ لفظوں کے معانی ان دونوں کے لئے مختلف ہوں۔ یہ بات "انتقالِ صوت" (دوسرے کی آواز کی نقل اُتارنے) سے مختلف ہوتی ہے جہاں کردار صرف مصنّف کے اپنے جذبات و خیالات کا آلۂ کار بن کر رہ جاتا ہے۔

"کل اور کل اور کل" ــــ کیا غیر فانی حیرت و استعجاب کا یہ فرسودہ مصرع اس بات کا شاہد نہیں ہے کہ شیکسپیئر اور میکبتھ ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر یہ الفاظ ادا کر رہے ہیں حالانکہ دونوں کے لئے اس کے معنی مختلف ہیں۔ ہمارے ایک بلند پایہ ڈرامہ نگار کے ڈراموں میں ایسے مصرعے بھی ہیں جن میں ہمیں غیر شخصی آواز سُنائی دیتی ہے جسے ہم نہ تو کردار کی آواز کہہ سکتے ہیں اور نہ مصنّف کی۔

پختگی ہی سب کچھ ہے

یا

جو کچھ بھی میں ہوں
وہی مجھے زندہ رکھے گی۔

اور اب ذرا دیر کے لئے میں "گوٹ فرائیڈ بین" اور اس کے نامعلوم تاریک نفسیاتی مواد کی طرف رجوع کرتا چلوں جسے ہم ایسے کھنکھجورے یا فرشتے کا نام دے سکتے ہیں جس سے شاعر سخت

شاعری کی تین آوازیں

مقابلہ کرتا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ شاعری کی تین قسموں کے درمیان، جن کا تعلق میری تین آوازوں سے ہے، دراصل ذہنی عمل کا فرق ہے۔ اس نظم میں جس میں پہلی آواز (یعنی اس شاعر کی آواز جو خود سے مخاطب ہوتا ہے) غالب رہتی ہے نفسیاتی مواد اپنی ہیئت خود اختیار کر لیتا ہے جس کی آخری قطعی شکل کم وبیش اس نظم کی ہیئت کے ساتھ مخصوص ہوگی اور یہ ہیئت کسی اور نظم کے ساتھ مطابقت نہیں رکھے گی۔ یہ کہنا بھی یقیناً غلط ہے کہ مواد اپنی ہیئت خود پیدا کر لیتا ہے۔ ایسے میں جو کچھ ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ ہیئت اور مواد ایک ساتھ نشوونما پاتے ہیں کیونکہ ہیئت قدم قدم پر مواد پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے اور غالباً اسی طرح مواد بھی خود کو ترتیب دینے کی ہر نا کام کوشش پر قدم قدم پر ٹوک کر کہتا رہتا ہے —— یہ غلط ہے۔ یوں نہیں۔ یوں نہیں، اور اس طرح رفتہ رفتہ آخرکار مواد و ہیئت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ لیکن دوسری اور تیسری آواز کی شاعری میں ایک حد تک ہیئت پہلے سے مقرر ہوتی ہے حالانکہ نظم کے مکمل ہونے تک اس کی شکل وصورت بہت کچھ بدل جاتی ہے۔ اگر میں کوئی کہانی سنانا چاہوں تو میرے لئے ضروری ہے کہ میرے ذہن میں کہانی کے پلاٹ کا کچھ نہ کچھ تصور ضرور موجود ہو۔ اگر میں طنزیہ، اخلاقی یا ہجویہ اشعار لکھنا چاہوں تو میرے ذہن میں اس کا کچھ نہ کچھ خاکہ ضرور موجود ہونا چاہیئے جس سے نہ صرف میں بلکہ دوسرے بھی واقف ہوں۔ اگر میں ایک ڈرامہ لکھنا چاہتا ہوں تو ضروری ہے کہ میں پہلے ہی سے کچھ باتیں طے کر لوں —— مثلاً میں پہلے ہی سے اس مخصوص جذباتی موقع ومحل کے بارے میں غور کر لوں جس میں کردار اور پلاٹ کو رکھا جا سکے۔ میں اگر چاہوں تو پہلے سے ڈرامہ کا خاکہ سیدھی سادی نثر میں بھی تیار کر سکتا ہوں۔ یہ بات دوسری ہے کہ یہ خاکہ، کرداروں کے ارتقاء کے مطابق، ڈرامہ کے مکمل ہونے سے پہلے بدل جائے۔ فی الحقیقت یہ بھی ممکن ہے کہ شروع ہی سے کسی ایسے سخت و نامعلوم نفسیاتی مواد کا دباؤ موجود ہو جو شاعر کو وہ مخصوص کہانی سنانے اور اس مخصوص موقع ومحل کی نشوونما کرنے پر مجبور کرے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ ڈھانچہ جو شاعر نے اس کام کے لئے منتخب کیا ہے اور جس کے حدود میں رہ کر وہ اپنا کام کرنا چاہتا ہے خود نفسیاتی مواد پیدا کرنے کا موجب بن جائے

شاعری کی تین آوازیں

اور پھر شعر کسی بنیادی تحریک کے زیرِ اثر تخلیق ہونے کے بجائے لاشعور کی ثانوی تحریک کے زیرِ اثر وجود میں آنے لگے۔ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ آخر میں تینوں آوازیں ہم آہنگ ہو کر سُنائی دی جانی چاہئیں اور اِس لئے مجھے شبہ ہے کہ کسی حقیقی نظم میں صرف ایک ہی آواز سُنائی دیتی ہے اور باقی دوسری آوازیں سُنائی نہیں دیتیں۔

ممکن ہے آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو رہا ہو کہ ان قیاس آرائیوں سے میرا کیا مقصد ہے؟ کیا میں بے کار جدّت طرازی کا ایک مصنوعی تار و پود بننے کے لئے یہ مشقت مول لے رہا ہوں؟ لیکن آپ نے اتنا ضرور محسوس کیا ہوگا کہ میں جو کچھ کہہ رہا ہوں وہ خود سے مخاطب ہو کر نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ شاعری کے قارئین سے ہم کلام ہوں۔ میں تو یہ سوچ رہا ہوں کہ شاعری کے پڑھنے والے اپنے مطالعے کو کس کسوٹی پر پرکھ کر دیکھ سکتے ہیں؟ کیا آپ اس شاعری کی آوازوں میں امتیاز کر سکتے ہیں جسے آپ پڑھتے ہیں یا جسے آپ تھیٹر یا محفلوں میں سنتے ہیں؟۔ اگر آپ کو یہ شکایت ہے کہ فلاں شاعر مبہم ہے اور بظاہر آپ کو یا قاری کو نظر انداز کر رہا ہے یا پھر وہ اپنے دوستوں کے ایک محدود حلقے سے مخاطب ہے جس میں آپ شامل نہیں ہیں تو ایسے میں یہ یاد رکھئے کہ جو کچھ اس نے کہا ہے وہ کوئی ایسی چیز ہے جسے کسی اور طرح نہیں کہا جا سکتا تھا اور اسلئے اُسنے ایسی زبان استعمال کی ہے جس کے سیکھنے کی زحمت گوارا کرنا قابلِ قدر بات ہے۔ اگر آپ کو یہ شکایت ہے کہ فلاں شاعر کا انداز حد درجہ خطیبانہ ہے اور وہ آپ سے اس طرح مخاطب ہے جیسے کسی پبلک جلسے سے خطاب کر رہا ہو تو آپ اُس کو اُن لمحوں میں بھی سننے کی کوشش کیجیے جب وہ آپ سے مخاطب نہیں ہے بلکہ آپ کو چلتے چلاتے سننے کا موقع دے رہا ہے۔ ہو سکتا ہے وہ کوئی ڈرائڈن ہو، کوئی پوپ یا کوئی بائرن ہو۔ اگر آپ کسی منظوم ڈرامے کو سننا چاہتے ہیں تو سب سے پہلے تفریحِ طبع کے نقطۂ نظر سے اسے دیکھئے اور یہ یاد رکھئے کہ ہر کردار اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے خواہ مصنّف اس میں کیسی ہی حقیقت پیش کرنے میں کامیاب کیوں نہ رہا ہو۔ اگر وہ ڈرامہ کوئی عظیم ڈرامہ ہے تو آپ ذرا سا غور کرنے پر محسوس کریں گے کہ اس میں آپ کو تینوں آوازیں سُنائی دے رہی ہیں کیونکہ عظیم منظوم ڈرامہ نگار (جیسا کہ شیکسپیئر ہے) کی تخلیق

شاعری کی تین آوازیں

میں ایک دنیا پوشیدہ ہوتی ہے۔ ہر کردار اپنے دل کی بات کہتا ہے اور کوئی شاعر بھی اس کے منہ سے وہ بات اس طرح اور اس طور پر نہیں کہلوا سکتا تھا جو شیکسپیر یا کسی عظیم ڈرامہ نگار نے اپنے کرداروں کے منہ سے کہلوائی ہے۔ اگر آپ شیکسپیر کو تلاش کرنا چاہیں تو وہ آپ کو۔ ان کرداروں میں نظر آئے گا جو اس نے تخلیق کئے ہیں۔ کیونکہ ایک چیز جو ان سب کرداروں میں مشترک ہے یہ ہے کہ سوائے شیکسپیر کے کوئی دوسرا آدمی ان میں سے ایک کردار بھی تخلیق نہیں کر سکتا تھا۔ ایک عظیم ڈرامہ نگار کی دنیا ایک ایسی دنیا ہے جس میں تخلیق کرنے والا ہر جگہ موجود بھی رہتا ہے اور پوشیدہ بھی۔

۱۹۵۳ء

شاعری کی موسیقی

شاعر جب شاعری کے بارے میں خود لکھتا ہے یا اس پر گفتگو کرتا ہے تو ایسے میں وہ انفرادی خصوصیات اور ساتھ ساتھ مخصوص کمزوریوں کا حامل ہوتا ہے۔ اگر شاعر کو اپنی کمزوریوں کے بیان کی اجازت دی جائے تو ایسے میں ہم اس کی خصوصیات کو بھی بہتر طور پر سمجھنے اور سراہنے کے اہل ہو سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسی تنبیہہ ہے جس کی طرف میں شاعروں اور ساتھ ساتھ ان قارئین کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو شاعری کے بارے میں کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ میں اپنی نثری تحریروں کو دوبارہ نہیں پڑھ سکتا۔ اور اگر مجھے پڑھنا ہی پڑ جائے تو سخت پریشانی کا سامنا ہوتا ہے۔ میں اس کام سے جان بچاتا ہوں اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سی ایسی باتیں جن کا میں نے دعویٰ کیا تھا اور جن کا میں پابند بھی تھا اکثر نظر انداز ہو جاتی ہیں! ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ جو کچھ میں نے ایک دفعہ کہا ہے اس کی تکرار کر دوں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں اپنی کسی بات کی خود ہی تردید کر بیٹھوں لیکن اتنا مجھے یقین ہے کہ شاعروں کی تنقیدی تحریروں کی دلچسپی کا راز جس کی بہت سی ممتاز مثالیں ماضی میں ملتی ہیں؛ اس حقیقت میں مضمر ہے کہ اپنی تحریروں میں شاعر بظاہر نہ سہی لیکن دل میں ضرور اسی قسم کی شاعری کی مدافعت کرتا ہے جس قسم کی شاعری وہ خود تخلیق کرتا ہے یا جسے وہ مستقبل میں لکھنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ یہ بات خاص طور پر نوجوان شاعروں کے ہاں اور واضح ہو جاتی ہے۔ ایسا شاعر جب اپنی شاعری کی مدافعت کرتا ہے تو وہ ماضی کی شاعری کو اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھنے لگتا ہے! ایسے موقع پر وہ ان شعرا کا تذکرہ جن سے اس نے استفادہ کیا ہے اور ان شعراء کا ذکر جو اس کے مذاق سے مناسبت

شاعری کی موسیقی

نہیں رکھتے' مبالغہ آمیز انداز میں کرتا ہے۔ ایسے میں وہ مصنف سے زیادہ 'وکیل' کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا علم جانبدار ہوتا ہے۔ وہ چند مصنفین کا مطالعہ تو بڑے ذوق و شوق اور توجہ کے ساتھ کرتا ہے اور دوسروں کو ایک سرے سے نظر انداز کر دیتا ہے۔ ایسا شاعر جب اپنی شاعری کی خلاقانہ قوتوں کو بیان کرتا ہے تو وہ صرف ایک ہی قسم کے تجربے کی تعمیم کرتا ہے اور جب کبھی وہ اس سلسلے میں جمالیات سے رجوع کرتا ہے تو وہ اس کا اور بھی کم اہل ہوتا ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ وہ یہاں بھی غالباً فلسفی سے زیادہ اہل ثابت ہوتا ہے! ایسے موقع پر بہتر سے بہتر وہ یہ کر سکتا ہے کہ فلسفی کی اطلاع کے لئے صرف اپنے مشاہدۂ نفس کے اعداد و شمار کی رپورٹ پیش کر دے اور بس مختصراً یہ کہ جو کچھ وہ شاعری کی بابت لکھتا ہے اس کا اندازہ اس کی شاعری کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیئے جو اس نے خود تخلیق کی ہے۔ یہ ہے اعداد و شمار، نوان کی تصدیق کے لئے ہمیں اسکالرز سے رجوع کرنا چاہیئے اور جہاں تک غیر جانبدار فیصلوں کا تعلق ہے ان کے لئے ہمیں 'بے تعلق' اور غیر جانبدار نقادوں سے رجوع کرنا چاہیئے۔ نقاد کے لئے یہ لازمی ہے کہ وہ کچھ نہ کچھ اسکالر ضرور ہو اور اسی طرح اسکالر کے لئے ضروری ہے کہ وہ تھوڑا بہت نقاد ضرور ہو۔ ڈبلو پی۔ کیر کو، جس نے ماضی کے ادب اور تاریخی رشتوں کے مسائل سمجھنے کے لئے خود کو وقف کر دیا تھا، ہم اسکالرز کی فہرست میں رکھ سکتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس میں احساس اقرار، خوش مذاقی، تنقیدی معیار کی سمجھ بوجھ اور ان کو برتنے کی صلاحیت بہت اعلیٰ پایہ کی تھی اور یہ وہ چیزیں ہیں جنکے بغیر کسی اسکالر کی صلاحیتیں کبھی براہِ راست دوسروں کو متاثر نہیں کر سکتیں۔

اس کے علاوہ اسکالر اور شاعر کے نقطۂ نظر میں ایک اہم فرق اور بھی ہے یہاں اگر میں آپ کے سامنے خود اپنا ذکر کروں تو شاید بے جا نہ ہوگا۔ مجھے عروض کے رکن اور اوزان کے نام آج تک یاد نہیں ہو سکے ہیں اور نہ میں نے تقطیع کے مسلمہ اصولوں کا کبھی پورے طور پر احترام کیا ہے۔ اسکول کے زمانے میں ہومر اور ورجل کو اپنے انداز سے پڑھنے اور سنانے میں مجھے بڑا لطف آتا تھا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے یہ خیال تھا کہ کسی کو بھی یہ معلوم نہیں ہے کہ یونانی زبان کا صحیح تلفظ کیا ہے اور اسے کس طرح ادا کرنا چاہیئے۔ مجھے یہ بھی گمان تھا کہ کسی کو اس امتزاج کا بھی صحیح اندازہ نہیں ہے جو یونانی آہنگ اور

شاعری کی موسیقی

لاطینی زبان کے دیسی آہنگ کے ملنے سے پیدا ہوا ہے اور جیسے ہم ورجل کی شاعری میں سنتے اور پسند کرتے ہیں۔ شاید میری یہ جبلت میری کاہلی کے تحفظ کی غمازی کرتی ہے لیکن جب مجھے علمِ عروض کے قواعد کو انگریزی شاعری پر منطبق کرنے کا اتفاق ہوا اور اس کے مختلف وزن اور بدلنے والے رکن کی اہمیت کا احساس ہوا تو میرے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا تھا کہ جب عروض کے قواعد پر سب مصرعے پورے اترتے ہیں تو آخر پھر ایک مصرع کیوں اچھا لگتا ہے اور دوسرا کیوں خراب لگتا ہے علمِ عروض میرے اس سوال کا جواب نہ دے سکا۔ انگریزی شاعری کی کسی بھی صنف کو سیکھنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ یا تو اس صنف کو اپنے مزاج کے اندر جذب کیا جائے یا پھر اس کی نقل کی جائے اور کسی مخصوص شاعر کی تخلیقات میں آدمی اس درجہ کھو جائے کہ وہ خود اس سے مشابہ چیزیں لکھنے لگے میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہے کہ میں بحور کے تجزیاتی مطالعے اور تجریدی شکلوں کو (جو ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف دکھائی دیتی ہیں جب مختلف شعراء اپنے اپنے طور پر انہیں اپنے تصرف میں لاتے ہیں) تضیع اوقات سمجھتا ہوں۔ یہ بات تو دراصل بالکل ویسی ہی ہے جیسے علمِ اجسام (Anatomy) کے مطالعہ سے آپ یہ نہیں سیکھ سکتے کہ مرغی سے انڈے کیسے دلوائے جا سکتے ہیں۔ خود میرے پاس یونانی اور لاطینی شاعری کے ابتدائی مطالعے کا ان قواعدِ عروض کے سوا اور کوئی طریقہ نہیں ہے جنہیں قواعد دانوں نے اس وقت وضع کیا جب بیشتر شاعری لکھی جا چکی تھی لیکن اگر ہم ان زبانوں کی پھر سے تجدید کر سکیں اور انہیں اسی طرح بولنے لگیں جس طرح مصنفین اپنے زمانے میں انہیں بولتے تھے اور اسی طرح سننے بھی لگیں جس طرح مصنفین انہیں سنتے تھے تو پھر ہم ان قاعدوں سے بے توجہی اور تغافل ضرور برت سکتے ہیں۔ کسی مردہ زبان کو ہمیں مصنوعی طریقوں سے سیکھنا پڑتا ہے اور یہ طریقے ان طلباء کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں جن میں اکثر کسی زبان کو سیکھنے کی بہت معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ اپنی زبان کی شاعری کو سیکھنے کے لئے بحور کی قسمیں، مختلف اشعار میں اوزان و ارکان کی کمی و بیشی، زحافات وغیرہ ابتدا میں اسی طرح مفید ثابت ہو سکتے ہیں جیسے کسی پیچیدہ ملک کا سیدھا سادا نقشہ۔ لیکن اس کے باوجود یہ ضرور ہے کہ شاعری، کے مطالعے کے بجائے

شاعری کی موسیقی

نظموں، کے مطالعے سے ہی ہم اپنے کانوں کو سدھا سکتے ہیں کسی قاعدے قانون یا کسی اسلوب کی شعوری اور میکانکی انداز میں نقل کرنے سے ہمیں لکھنا نہیں آجاتا۔ یہ ضرور ہے کہ نقل کرنے سے ہم سیکھتے ہیں لیکن اسلوب کے تجزیے کے بجائے دراصل ہم اس کے مزاج کو اپنے مزاج میں رسانے بسانے سے سیکھ سکتے ہیں۔ جب ہم شیلی کی شاعری کا اتباع کرتے ہیں تو اس میں یہ خواہش کارفرما نہیں ہوتی کہ ہم بھی ویسا ہی لکھیں جیسا شیلی نے لکھا تھا بلکہ ہمارا زمانۂ شباب شیلی کو ہم پر حاوی کر دیتا ہے، جس نے خود شیلی کا طرز تحریر متعین کیا تھا اور زندگی کے اس دور میں لکھنے کا یہی طریقہ ہو سکتا ہے جو شیلی نے اختیار کیا تھا۔

انگریزی نظم بلاشبہ علم عروض کے قواعد سے متاثر ہوئی ہے۔ یہ کام تو تاریخ کے اسکالرز کا ہے، کہ وہ یہ بتائیں کہ لاطینی قواعد کا اثر ہمارے عروض کے موجدوں ویٹ (Wyatt) اور سرے (Surrey) پر کہاں تک پڑا۔ عظیم قواعد داں اوٹو جیسپرسن نے ہمیں اتنا بتایا ہے کہ انگریزی قواعد کے ڈھانچے کو ہم نے لاطینی زبان کے ساتھ مطابقت دے کر اسے غلط سمجھا ہے۔ نظم گوئی کی تاریخ میں یہ سوال کبھی پیدا نہیں ہوا کہ آیا شاعروں نے بیرونی زبان کے نمونوں کا اتباع کرتے وقت خود اپنی زبان کے آہنگ کو غلط سمجھا ہے یا نہیں۔ ماضی کے عظیم شاعروں کے طریقوں کو ہمیں تسلیم کر لینا چاہیئے کیونکہ یہ وہ طریقے ہیں جن سے ہمارے کان مانوس ہیں یا اگر مانوس نہیں بھی ہیں تو ان سے مانوس ہونا چاہیئے۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ متعدد بیرونی اثرات نے ہماری زبان کو وسعت دی ہے اور تنوع بخشا ہے۔ کچھ کلاسیکل اسکالرز کا خیال ہے، اور یہ بات ایسی ہے جو میری قابلیت سے باہر ہے، کہ لاطینی شاعری کا مقامی وزن نبری یعنی لب و لہجہ پر مبنی (Accentual) ہونے کے بجائے رکنی (Syllabic) ہے۔ لاطینی زبان پر ایک دوسری اور مختلف زبان کا شدید اثر تھا میرا مطلب یونانی زبان سے ہے اس اثر کو قبول کرنے کے بعد یہ زبان اپنی ان ابتدائی ہیئتوں کی طرف واپس چلی گئی جو مثال کے طور پر ہمیں Peruigiluim veneris اور دوسرے ابتدائی نصرانی مذہبی گیتوں میں نظر آتی ہیں۔ اگر یہ حقیقت ہے تو مجھے یہ کہنے میں کوئی

شاعری کی موسیقی

باک نہیں ہے کہ رجل کے دور کے مہذب سامعین کے لئے شاعری سے لطف اندوز ہونے کا ذوق بحور کے ان دو طریقوں سے پیدا ہوا جو نصف ثانی یا جواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حالانکہ ایسے میں ضروری نہیں ہے کہ سامعین خود اپنے تجربے کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہوں لیکن اس لطف اندوزی کی اصل وجہ یہی تھی۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ انگریزی شاعری کے ایک حصہ کی خوبصورتی کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ اس میں ایک سے زیادہ بحور کے ڈھانچے اور طریقے موجود ہیں۔ انگریزی بحور کو لاطینی نمونوں کے مطابق شعوری طور پر ڈھالنا ایک بے تکی سی بات ہے۔ ایسی چند کوششیں ہمیں کیمپین کی اس مختصر سی کتاب میں نظر آتی ہیں جو بحور پر لکھی گئی ہے اور جسے بہت کم پڑھا گیا ہے۔ سب سے زیادہ ناکامی کی مثالیں ہمیں رابرٹ برجز کے تجربوں میں ملتی ہیں۔ میں اس کی ماہرانہ ایجادات کے مقابلہ میں اس کی ابتدائی اور زیادہ روانی لیرک کو ترجیح دیتا ہوں لیکن جب کوئی شاعر لاطینی شاعری کو پورے طور پر جذب کر لیتا ہے اور بغیر تصنع کے یہ رجحان اس کے ہاں پیدا ہونے لگتا ہے، جیسا کہ ہمیں ملٹن اور کہیں کہیں ٹینی سن کے ہاں نظر آتا ہے، تو اس کا نتیجہ نظم گوئی کی زبردست کامیابی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ انگریزی شاعری کے طریقۂ کار میں ماخذ کا اختلاط اور اتحاد نظر آتا ہے (دیسے میں یہاں "سسٹم" کا لفظ استعمال نہیں کرنا چاہتا کیونکہ اس سے بجائے فطری نشو و نما کے شعوری ایجاد کا تصور پیدا ہوتا ہے) یہ اختلاط بالکل ویسا ہی ہے جیسا ہمیں مختلف قوموں کے اختلاط میں دکھائی دیتا ہے۔ اینگلو سیکسن، سیلٹک، نارمن، فرنچ اور اسکاٹ کے لہجوں اور آہنگوں نے لاطینی آہنگ کے ساتھ مل کر انگریزی شاعری پر اپنے نشانات ثبت کئے ہیں اور ساتھ ساتھ ان اثرات نے مختلف ادوار میں فرانسیسی، اسپینی اور اطالوی زبانوں پر بھی اپنے نقش چھوڑے ہیں۔ جیسے مخلوط نسل کے انسانوں میں ہمیں مختلف نسلی نقوش کا عکس مختلف افراد میں جھلکتا نظر آتا ہے یہاں تک کہ مختلف افراد میں مختلف نقوش ملتے ہیں، اسی طرح شعری مرکب میں بھی کبھی ایک نقش کسی شاعر کے ہاں نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے کے ہاں نظر آجاتا

شاعری کی موسیقی

ہے یا پھر کبھی کسی ایک دور میں یہ نقش اُبھرتا نظر آتا ہے اور کبھی دوسرا نقش کسی دوسرے میں نظر آجاتا ہے۔ شاعری وقتاً فوقتاً یا تو کبھی کسی بیرونی زبان کے معاصر ادب سے یا کبھی کسی اور دوسرے معاصر ادب کے اثرات سے متعین ہوتی ہے یا پھر ان حالات سے اثر قبول کرتی ہے جب ہمارے اپنے تمام ماضی کا کوئی دور کسی دوسرے کے مقابلہ میں مزاجاً ہم سے زیادہ قریب ہو کر ہمارا محبوب دور بن جاتا ہے۔ یا پھر یہ ہوتا ہے کہ مروجہ تعلیم میں جس دور یا اثر پر زور دیا جاتا ہے اسے ہم قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن ان سب بدلتے ہوئے اثرات کے باوجود قدرت کا قانون ایسا قانون ہے جو ان مختلف رجحانات، بیرونی اثرات یا کسی دورِ ماضی کے اثرات سے کہیں زیادہ قوی تر ہے اور وہ قانون یہ ہے کہ شاعری کو معمولی روزمرہ کی اس زبان سے بہت دور نہیں ہونا چاہیے جو ہم روزانہ سنتے اور بولتے ہیں۔ خواہ شاعری کا زور لب و لہجہ پر ہو یا ارکینِ لفظی پر خواہ وہ مقفّیٰ ہو یا غیر مقفّیٰ، خواہ وہ رسمی ہو یا آزاد۔ وہ روزمرہ کی بدلتی ہوئی زبان سے اپنا رشتہ کبھی منقطع نہیں کر سکتی۔

یہ بات شاید آپ کو کچھ عجیب سی معلوم ہو کہ جب میں شاعری اور موسیقی کے تعلق پر اظہارِ خیال کر رہا ہوں تو اس قدر زور روزمرہ کی گفتگو پر کیوں دے رہا ہوں لیکن میں یہ بات پہلے ہی سے واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو معنی سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور ہوتی جس میں عظیم موسیقانہ حسن تو ہوتا لیکن جس میں مفہوم کچھ نہ ہوتا۔ لیکن اب تک میں نے ایسی شاعری نہ دیکھی ہے نہ سنی ہے۔ ظاہرہ مستثنیات تو صرف درجوں کے فرق پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ایسی نظمیں موجود ہیں جن کو پڑھ کر ہم ان کی شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور مفہوم کو از خود قبول کر لیتے ہیں۔ بالکل اسی طرح ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں ہم مفہوم کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور بغیر محسوس کئے ان کی موسیقی سے متاثر ہو جاتے ہیں۔ ظاہرہ طور پر ایک انتہائی درجہ کی مثال لیجئے۔ میرا مطلب ایڈورڈ لیئر کی بے معنی شاعری سے ہے۔ اس کا بے معنی پن، بے معنی سے خالی نہیں ہے بلکہ وہ دراصل معنی کی پیروڈی ہے

شاعری کی موسیقی

اور یہی اس کے معنی ہیں۔ "دی جمبلیز" مہم کے متعلق نظم ہے اور رومانس کے لیے "دُور دراز کے ملکوں کے سفر اور انکشاف کے سلسلے میں رومانی زندگی سے شدید محبت کا اظہار کرتی ہے۔ "دی یونگی بونگی بو"، "دی ڈونگ ود دھ اے لیومینس نوز" غیر ضروری جذبوں کا اظہار کرتی ہیں۔ ان نظموں میں ہم موسیقی سے بھی محظوظ ہوتے ہیں جو بہت اونچے درجے کی ہے اور معنی کے متعلق غیر ذمہ داری کے احساس سے بھی محظوظ ہوتے ہیں۔ یا اب ایک دوسری مثال لیجئے میرا مطلب ولیم مورس کی "بلیو کلوزٹ" سے ہے۔ یہ ایک خوش گوار نظم ہے حالانکہ میں اس امر کی تشریح نہیں کرسکتا کہ اس کا مطلب کیا ہے اور مجھے اس پر شبہ ہے کہ مصنف خود بھی اس کی تشریح کرسکتا تھا۔ اس کا اثر کچھ جادو ٹوٹکے کا سا ہے لیکن خود جادو ٹوٹکے کا بھی "معین قسم کے نتیجے پیدا کرنے کے لئے" بندھا ٹکا اصول ہے جیسے ایک گائے کو دلدل میں سے باہر نکالنے کا بندھا ٹکا اصول ہے لیکن اس کی ظاہرہ نیت (میرا خیال ہے کہ مصنف اس میں کامیاب ہے) خواب کا اثر پیدا کرنے کی معلوم ہوتی ہے۔ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لئے یہ جاننا ضروری نہیں ہے کہ خواب کی تعبیر کیا ہے لیکن (اتنا ضرور ہے کہ) انسان کو اس امر پر اٹل یقین ہے کہ خواب کی تعبیر کچھ نہ کچھ ہوتی ضرور ہے۔ اگلے وقتوں کے لوگ اس بات پر ایمان رکھتے تھے اور بہت سے اب بھی رکھتے ہیں کہ خواب مستقبل کے راز فاش کرتے ہیں۔ جدید کٹر عقیدہ یہ ہے کہ وہ صرف رازوں کا پردہ چاک کرتے ہیں یا کم از کم ماضی کے بہت سے خوفناک قسم کے رازوں کا پردہ فاش کرتے ہیں۔ یہ ایک عام مشاہدہ ہے کہ "پیرا فریز" کرنے کے بعد بھی ایک نظم کے معنی سمجھ میں نہیں آتے لیکن یہ بات اتنی عام نہیں ہے کہ ایک نظم کے معنی مصنف کے شعوری مقصد اور اس کے ماخذ سے کہیں زیادہ وسیع ہوسکتے ہیں۔ جدید شاعری کے ابہام پسندوں میں سب سے بڑا ابہام پسند فرانس کا مصنف ملارمے تھا جس کے بارے میں خود فرانس والے بعض دفعہ یہ کہتے ہیں کہ اس کی زبان اس قدر "مخصوص" ہے کہ اسے صرف غیر زبان والے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ راجر زفرائی اور اس کے دوست چارلس موروں نے ملارمے کی نظموں کا انگریزی ترجمہ شرح کے ساتھ اس کے معانی کے معموں کو حل کرنے کے لئے شائع کیا تھا لیکن جب مجھے یہ معلوم ہوا کہ

شاعری کی موسیقی

اسے ایک مشکل سانیٹ لکھنے کی تحریک چھت پر بنی ہوئی ایک تصویر کے عکس کو دیکھ کر ہوئی جو میز کی چمک دار سطح پر پڑ رہا تھا یا ایک بیئر کے گلاس میں سے نکلتے ہوئے جھاگ کی روشنی کو دیکھ کر ہوئی تو میں ایسے میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ہو سکتا ہے کہ وہ صحیح علم الجنین ہو لیکن ایسی نظموں میں معنی ہرگز نہیں ہو سکتے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ہم کسی ایسی زبان کی نظم سن کر جس کا ہم ایک لفظ بھی نہیں سمجھتے بے حد متاثر ہو جائیں لیکن اگر ایسے میں ہمیں یہ بتا دیا جائے کہ وہ نظم بے معنی ہے تو ہمیں یہ گمان ہو سکتا ہے کہ ہم دھوکا کھا گئے ہیں اور یہ در اصل کوئی نظم وزم نہیں تھی بلکہ صرف ساز کی موسیقی کی نقل تھی۔ اگر، جیسا کہ ہمیں معلوم ہے، بیرا فرنیز سے معنی کا ایک حصّہ ہی سمجھ میں آسکتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر شعور کی سرحدوں میں الجھا ہوا تھا جس سے آگے الفاظ خود معنی کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں حالانکہ معانی اس میں اس وقت بھی موجود ہوتے ہیں۔ ایک نظم میں مختلف پڑھنے والوں کے لئے مختلف معنی ہو سکتے ہیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ سب کے سب معنی اس سے بالکل مختلف ہوں جو خود مصنّف کے ذہن میں تھے۔ مثال کے طور پر ممکن ہے مصنّف کوئی ایسا مخصوص قسم کا ذاتی تجربہ پیش کر رہا ہو جس کا تعلق خارجی دنیا کی کسی چیز سے بھی نہیں تھا لیکن اس کے باوجود یہ ہو سکتا ہے نظم خود قاری کے لئے ایک عام موقع و محل کا اظہار بن جائے اور ساتھ ساتھ اس کے کسی نجی تجربے کا اظہار بھی کرنے لگے۔ قاری کی تشریح مصنّف کے مفہوم سے مختلف ہونے کے باوجود ٹھیک ہو سکتی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس سے بہتر ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہو جس سے خود مصنّف واقف تھا۔ ہو سکتا ہے کہ مختلف تفسیریں ایک ہی چیز کے جانبدارانہ اصول ہوں اور ابہام کی وجہ یہ ہو کہ نظم میں اس سے کہیں زیادہ مفہوم ہے جس کا عام طور پر عام گفتگو کے ذریعے ابلاغ کیا جا سکتا ہے۔

اس لئے ایسے میں جب شاعری کوئی ایسا آہنگ پیش کر رہی ہو جو نثر کی گرفت سے باہر ہو تو اس میں (ایک شخص کا دوسرے شخص سے) گفتگو کرنے کا انداز باقی رہتا ہے۔ یہ بات ایسی شاعری میں اس وقت بھی برقرار رہتی ہے جب اسے گایا جائے کیونکہ گانا بھی بات چیت

کرنے کا ایک طریقہ ہے۔ گفتگو اور شاعری کا براہ راست تعلق کوئی ایسا معاملہ نہیں ہے جس کے لئے معین قوانین بنائے جاسکیں۔ شاعری میں ہر انقلاب عام بات چیت کے لہجے کی طرف رجوع کرتا ہے اور بعض دفعہ اس کا اعلان بھی کیا جاتا ہے۔ یہی وہ انقلاب تھا جس کا ورڈزورتھ نے اپنے دیباچوں میں اعلان کیا اور وہ، اگر دیکھا جائے، اس سلسلے میں حق بجانب بھی تھا۔ یہی انقلاب ایک صدی قبل اولدھم، والر، ڈینہام اور ڈرائڈن نے شاعری میں پیدا کیا اور یہی وہ انقلاب تھا جو تقریباً ایک صدی بعد پھر رونما ہوا۔ کسی انقلاب کے پیروکار نئے شعری زبان و محاورہ کو ایک نئے ایک سمت میں ترقی دیتے ہیں اور اس زبان و محاورہ کو مانجھتے اور چلا دیتے ہیں یا مکمل کر دیتے ہیں۔ اسی اثنا میں بول ٹھول کی زبان بدل جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ شعری زبان و محاورہ ٹکسال باہر ہو جاتا ہے۔ شاید ہم اس بات کا اندازہ نہیں کرتے کہ ڈرائڈن کی زبان اس کے حساس ترین معاصرین کو کس درجہ نیچرل نظر آتی ہو گی۔ فی الحقیقت کوئی بھی شاعری ہو بہو اسی زبان میں نہیں کی جا سکتی جسے شاعر خود بولتا یا سنتا ہے لیکن اس کے باوجود اپنے زمانے کی زبان سے اس کا رشتہ ناطہ ایسا ہونا چاہیئے کہ سننے یا پڑھنے والا یہ کہہ سکے کہ "اگر میں شاعری کے ذریعہ بات چیت کر سکتا تو اسی طرح کرتا"۔ یہی وجہ ہے کہ بہترین معاصرانہ شاعری ہم میں جوش وخروش کا احساس پیدا کر دیتی ہے اور تکمیل و قبولیت کا ایسا ادراک بخشتی ہے جو زمانۂ ماضی کی اس سے کہیں زیادہ عظیم شاعری کے ہر تاثر و کیفیت سے مختلف ہوتا ہے۔

اس لئے اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاعری کی موسیقی ایک ایسی موسیقی ہے جو اپنے زمانے کی عام بول چال میں مضمر ہوتی ہے اور اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ یہ موسیقی اس عام بول کی زبان میں مضمر ہوتی ہے جو اس جگہ بولی جاتی ہے جہاں شاعر خود رہتا ہے۔ یہ بات اس وقت میرے موضوع سے خارج ہے کہ میں بی بی سی کی انگریزی کے خلاف کچھ کہوں۔ اگر ہم سب کے سب ایک سی ہی بات چیت کرنے لگیں تو پھر کوئی وجہ نہیں ہے کہ ہم ایک سا لکھنے بھی نہ لگیں اور جب تک ایسا وقت نہ آئے، اور مجھے امید ہے کہ ایسا وقت جلد نہیں آئے گا، شاعر کا یہ فرض ہے

شاعری کی موسیقی

کہ وہ اپنے گرد وپیش کی زبان استعمال کرے جس سے وہ حد درجہ مانوس ہے مجھے وہ تاثرات ہمیشہ یاد رہیں گے جو ڈبلو۔بی ییٹس نے اپنے کلام کو بآواز بلند سنا کر مجھ پر چھوڑے۔ اس کا کلام خود اُس کی زبان سے سنتے وقت یہ بات تسلیم کرنا پڑتی تھی کہ آئرش شاعری کی خوبصورتیوں کو اُبھارنے اور پیش کرنے کے لئے آئرش طریق گفتگو کی کس درجہ ضرورت پڑتی ہے۔ برخلاف اس کے ولیم بلیک کے کلام کو ییٹس کے منہ سے سنتے وقت مختلف قسم کا تجربہ ہوتا تھا جس میں اطمینان سے زیادہ استعجاب کا احساس ہوتا تھا۔ حقیقتاً ہم شاعر سے صرف اسی بات کی توقع نہیں رکھتے کہ وہ اپنی اور اپنے خاندان، دوست احباب اور ضلع کی زبان اور بول چال کے محاوروں کو جُوں کا تُوں پیش کردے۔ جو کچھ اسے ان ذرائع سے ملتا ہے اس کی حیثیت درصل 'مواد' کی ہوتی ہے جس سے وہ اپنی شاعری کے تار و پود بنتا ہے۔ سنگ تراش کی طرح اس کے لئے بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے اس میڈیم کا وفادار رہے جس کا وہ اظہار کر رہا ہے اور اسے چاہیئے کہ وہ انھی آوازوں سے اپنا نغمہ و آہنگ تخلیق کرے جو اُس نے سُنی ہیں۔

بہرحال یہ کہنا غلط ہوگا کہ ساری شاعری کے لئے خوش آہنگی ضروری ہے یا یہ کہنا کہ خوش آہنگی لفظوں کی موسیقی کے اجزا سے زیادہ کوئی چیز ہے۔ کچھ شاعری گانے کے لئے ہوتی ہے۔ زیادہ شاعری (جیسی ہمارے زمانے میں ہے) صرف سننے سنانے کے لئے ہوتی ہے۔ ان گنت شہد کی مکھیوں کی بھنبھناہٹ اور صدیوں پرانے درختوں کی شاخوں میں فاختاؤں کی آہ وزاری کے علاوہ بھی اور بہت سی چیزیں سننے سنانے کے لئے ہوتی ہیں۔ بے سُرے پن حتیٰ کہ پھٹی ہوئی آواز کی بھی اپنی اہمیت ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے چھوٹی یا بڑی نظم میں شدید یا کم شدید بندوں کے درمیان نقل مکانی کے طور پر بند آتے رہتے ہیں تاکہ ان کے ذریعے اترتے چڑھتے جذبات کو آہنگ عطا کیا جا سکے جو مجموعی نظم کی موسیقانہ ساخت کے لئے ضروری ہیں۔ اس طرح کم شدت کے بند اس سطح کے تعلق سے جس پر ساری نظم حرکت کر رہی ہے، نثر سے زیادہ قریب ہوں گے۔ اس بات کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کوئی بھی شاعر اس وقت تک طویل نظم نہیں لکھ سکتا جب

کہ اسے نثر پر بھی پورا عبور حاصل نہ ہو۔

مختصراً یہ کہ نظم کی بحیثیت مجموعی اہمیت ہوتی ہے۔ اگر ساری کی ساری نظم پورے طور پر خوش آہنگ نہیں ہے اور ایسا ہونا ضروری بھی نہیں ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کوئی بھی نظم صرف خوبصورت الفاظ سے تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ مجھے اس بات میں شک ہے کہ آواز کے نقطۂ نظر سے ایک لفظ دوسرے لفظ سے کم یا زیادہ خوبصورت ہوتا ہے۔ یہ سوال بالکل دوسرا سوال ہے کہ آیا کچھ زبانیں دوسری زبانوں کے مقابلہ میں زیادہ خوبصورت ہیں یا نہیں۔ بدصورت الفاظ وہ ہیں جو اس محفل میں نہ سجیں جس میں وہ رکھے گئے ہیں! ایسے الفاظ بھی ہوتے ہیں جو اپنی کرختگی یا قدامت کی وجہ سے بدصورت کہلاتے ہیں۔ ایسے الفاظ بھی ہیں جو اپنی اجنبیت یا بدنسلی کی وجہ سے بدصورت ہوتے ہیں مثال کے طور پر ٹیلی وژن کا لفظ۔ لیکن میں اس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ اپنی زبان کے مسلّمہ الفاظ خوبصورت یا بدصورت بھی ہو سکتے ہیں۔ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطۂ انقطاع میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے یا فوراً بعد استعمال ہوئے ہیں اور ثانیاً غیر معین طور پر اس کے باقی متن کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے متنوں سے اس کے مجموعی معنی کا کیا تعلق ہے اور پھر لفظوں کی ترتیب و نشست کا (وسیع یا محدود طور پر) کیا رشتہ اور کیا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ تو بھرپور اور پُرمعنی نہیں ہوتے۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم مایہ لفظوں سے مناسب موقع پر الگ کر دے۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں ہی سے لاد پھاند دیا جائے کیونکہ یہ صرف چند خاص لمحوں میں ہوتا ہے کہ کسی ایک لفظ سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کر دی جائے۔ یہ ایک ایسی کنایہ آمیزی ہے جو مخصوص قسم کی شاعری کے رنگ ڈھنگ یا بوالعجبی ہی کے ساتھ مختص نہیں ہے بلکہ ایک ایسی کنایہ آفرینی ہے جو لفظوں کی ماہیت میں مضمر ہے اور جس سے ہر شاعر کو پورے طور پر تعلقِ قلبی رکھنا چاہیئے۔ میرا مقصد یہاں یہ ہے کہ میں اس بات پر زور دوں کہ ایک

شاعری کی موسیقی

موسیقانہ نظم وہ نظم ہے جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچہ (Pattern) ہوتا ہے اور جس میں ان لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچا بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہوتے ہیں اگر آپ اس بات پر یہ اعتراض کریں کہ یہ تو معنی سے علیحدہ اور صرف خالص آواز کی بات ہوئی جس پر لفظ موسیقانہ صرف صفت کے طور پر چسپاں کیا جا سکتا ہے تو میں اپنے پہلے دعوے پر زور دیتے ہوئے یہ کہوں گا کہ کسی نظم کی لے نظم سے بذاتِ خود اسی قدر الگ چیز ہے جتنے خود اس کے معنی الگ ہوتے ہیں۔

غیر مقفیٰ نظم کی تاریخ دو دلچسپ اور متعلقہ باتوں کی وضاحت کرتی ہے۔ ایک تو روزمرہ کی بات چیت پر اس کا دار و مدار اور دوسرے وہ نمایاں فرق (حالانکہ علم عروض میں یہ ایک ہی چیز سمجھی جاتی ہے) جو ڈرامائی نظم معریٰ اور اس نظم معریٰ میں پایا جاتا ہے جو رزمیہ، فلسفیانہ، فکری اور ذہنی مقاصد کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ روزمرہ کی بات چیت پر نظم معریٰ کا دار و مدار، دوسری شاعری کے مقابلہ میں، ڈرامائی شاعری میں زیادہ براہ راست ہوتا ہے۔ شاعری کی زیادہ تر قسموں میں معاصر زمانہ کی زبان و لہجہ کی ضرورت کا احساس ذاتی مزاج اور جذبے کے اظہار کے سلسلے میں کم ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہاپکنز کی کوئی نظم اس زبان و لہجہ کے مقابلہ میں خاصی الگ تھلگ سی معلوم ہوگی جس میں ہم اور آپ بولتے اور اظہار کرتے ہیں یا غالباً اس لہجہ کے مقابلہ میں بھی الگ تھلگ معلوم ہوگی جس میں ہمارے آبا و اجداد نے اظہار کیا تھا۔ ہاپکنز کی نظم پڑھ کر کچھ یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کی شاعری اس کے اپنے سوچنے اور خود کلامی کے انداز سے قطعی مطابقت رکھتی ہے لیکن ڈرامائی شاعری میں شاعر یکے بعد دیگرے مختلف کرداروں کے منہ سے بولتا ہے۔ پروڈیوسرز کے تربیت یافتہ ایکٹروں کی ایک جماعت کے توسط سے بات کرتا ہے اور مختلف ایکٹروں اور مختلف پروڈیوسروں کے ذریعہ مختلف اوقات میں اظہار کرتا ہے۔ اس کی زبان کے لئے ضروری ہے کہ وہ ایک طرف تو ان تمام آوازوں کا احاطہ کر سکے اور ساتھ ساتھ اس کی گہرائی میں خود بھی موجود رہے۔ شاعر کی ذات کی موجودگی ایسی شاعری میں، اس شاعری کے مقابلہ میں جہاں

شاعری کی موسیقی

شاعر خود سے مخاطب ہوتا ہے) اور زیادہ ضروری ہو جاتی ہے شیکسپیئر کے آخری دَور کی شاعری بہت مرصّع اور مخصوص قسم کی ہے بلکہ اس کے باوجود وہ ایک فرد کی نہیں بلکہ سارے معاشرہ کی زبان کی حیثیت سے باقی رہتی ہے اور جب ہم اسے خوش ادائگی کے ساتھ سنتے ہیں تو وقت کے فاصلوں کو بھول جاتے ہیں۔ ایسے ڈراموں میں ہیملٹ سب سے زیادہ اہم ہے۔ وہ ایسا ڈرامہ ہے جسے خوش اسلوبی کے ساتھ جدید لباس اور وضع قطع میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اوٹوے کے زمانے سے ڈرامائی نظمِ معرّا تصنّع کا شکار ہو گئی اور ریاضی کی ایک علامت بن کر رہ گئی! اور اب جب ہم انیسویں صدی کے شاعروں کے منظوم ڈراموں کا مطالعہ کرتے ہیں جن میں "دی چینچی" "شاید سب سے زیادہ عظیم ہے" تو ایسے میں ہمارے لئے حقیقت کے کسی بھی فریب کو برقرار رکھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ گزشتہ صدی کے تقریباً سارے شاعروں نے منظوم ڈراموں میں طبع آزمائی کی ہے۔ یہ ڈرامے جنہیں بہت کم لوگ ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھتے ہیں، نفیس شاعری کی حیثیت سے تو وقعت کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا پھیکا پن عام طور پر اس حقیقت سے منسوب کیا جاتا ہے کہ یہ مصنّفین عظیم شاعر ہونے کے باوجود، تھیٹر کے معاملے میں بالکل مبتدی تھے لیکن اگر شاعر تھیٹر کے سلسلے میں طبع موزوں بھی رکھتا ہو یا اس نے اس فن کو حاصل کرنے کے لیے انتھک ریاض بھی کیا ہو اس کے ڈرامے اس وقت تک غیر موثر ہی رہیں گے جب تک اس کی ڈرامائی صلاحیت اور تجربہ مختلف قسم کی نظم نگاری کی ضرورت کا احساس نہ دلا سکے بنیادی طور پر پلاٹ، عمل اور انہزاز (Suspense) کی کمی یا کردار نگاری کا ادھورا پن یا کوئی اور کمی، جسے مجموعی طور پر "تھیٹر" کا نام دیا جاتا ہے" ان ڈراموں کو بے جان نہیں بنا دیتے بلکہ بنیادی طور پر اس کی ساری ذمہ داری بات چیت کے لہجے اور لحن پر آتی ہے اور وہ کچھ اس قسم کی ہے کہ ہم اسے کسی بھی انسان سے رسوائے ان کے جو شاعری کو خوش الحانی کے ساتھ پڑھتے ہیں) منسوب نہیں کر سکتے۔

ڈرائیڈن کے زبردست سلیقۂ استعمال کے باوجود ڈرامائی نظم معرّا ہمیں تیزی کے ساتھ پستی کی طرف جاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ "ولیے آل فور لو" میں بہت سے شاندار بند موجود

ہیں لیکن ڈرائیڈن کے کردار ان و جزیہ ڈراموں میں زیادہ فطری طور پر بات چیت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں جو اس نے مقفیٰ شعروں میں قلمبند کئے ہیں حالانکہ ہونا تو یہ چاہیئے تھا کہ اس کی ادائگی نظم معرّیٰ میں زیادہ فطری طور پر ہوتی لیکن یہ ضرور ہے کہ کورنیل اور راسین کے کرداروں کے مقابلے میں انگریزی زبان میں ان کا اظہار اتنا فطری اور مؤثر نہیں ہو سکتا تھا۔ فن کی کسی بھی صنف کے عروج و زوال کے اسباب ہمیشہ پیچیدہ ہوتے ہیں! ایسے میں ہم متعدد امدادی اسباب کی ٹوہ تو لگا سکتے ہیں لیکن اصل سبب پھر بھی ہمارے ضابطوں کی گرفت سے باہر رہتا ہے! اسی لئے میں اس بات کا جواب دینے کے لئے آمادہ نہیں ہوں کہ تھیٹر میں نظم کے مقابلے میں نثر آخر کیوں زیادہ مقبول ہو گئی۔ مجھے اس بات کا یقین ہے کہ نظم معرّیٰ کو اب ڈراموں میں استعمال نہ کرنے کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ گزشتہ تین سو سال میں غیر ڈرامائی شاعری اور عظیم غیر ڈرامائی شاعری نظم معرّا میں بہت بڑی تعداد میں لکھی گئی ہے۔ ہمارے ذہن ان غیر ڈرامائی تخلیقات میں اس درجہ محو ہو گئے ہیں کہ اب ہم ان میں کسی قسم کا فرق نہیں کرتے اور ان سب کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔

اگر ہم اپنے تخیل کے زور سے یہ سوچ سکتے ہیں کہ ملٹن شیکسپیئر سے پہلے پیدا ہوتا تو اس صورت میں شیکسپیئر کو اس ذریعۂ اظہار سے بالکل مختلف ذریعۂ اظہار تلاش کرنا پڑتا جس کو اس نے برتا اور تکمیل تک پہنچا دیا۔ ملٹن نے نظم معرّا کو اس طور پر برتا کہ نہ تو اب تک کسی نے اس طور پر اسے برتا تھا اور نہ آئندہ کبھی برت سکے گا۔ ایسا کر کے اس نے سب سے زیادہ اسے ڈرامے کیلئے ناممکن بنا دیا حالانکہ ایسے میں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہم یہ سوچنے لگیں کہ ڈرامائی نظم معرّا نے اپنی ساری صلاحیتیں گنوا دی ہیں اور اب اس کے سارے امکانات ختم ہو گئے ہیں اور اب اس کا کوئی مستقبل نہیں ہے۔

یقیناً یہ بات درست ہے کہ ملٹن نے نظم معرّا کو چند نسلوں کے لئے بالکل بیکار کر دیا لیکن پھر بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ورڈزورتھ کے پیش رؤں ٹامسن، ینگ اور کوپر نے اسے اس پستی سے، جس پر اسے اٹھارویں صدی کے ملٹن کے نقالوں نے پہنچا دیا تھا، دوبارہ نکالنے کی اولین کوششیں کیں اور ہمیں انیسویں صدی میں بہت سی متنوع اور اعلیٰ درجہ کی معرّا نظمیں دکھائی دیتی ہیں۔ ان

شاعری کی موسیقی

سب شاعروں میں سب سے زیادہ براؤننگ کی شاعری مقامی محاورہ اور زبان سے قریب ہے۔ لیکن یہ بات اہم ہے کہ یہ خصوصیت بھی اس کے ڈراموں میں نہیں بلکہ خود کلامیوں میں نظر آتی ہے۔

اس قسم کی تعمیم سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں شعراء کے اضافی قدوقامت کے بارے میں فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔ میرا مقصد تو صرف اتنا ہے کہ میں اس گہرے اور وسیع فرق کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرادوں جو ڈرامائی اور تمام دوسری قسم کی شاعری کے درمیان پایا جاتا ہے۔ وہ فرق جو ان کی موسیقی میں ہے اور جو مروجہ بول چال کی زبان کے رشتے کا فرق ہے۔ اب یہاں سے میں اپنی بات کے دوسرے رخ کی طرف آتا ہوں اور وہ رخ یہ ہے کہ شاعر شاعر کے کام میں نہ صرف ذاتی فطرت اور پسند وناپسند کے مطابق فرق ہوگا بلکہ اس دَور کے لحاظ سے بھی فرق ہوگا جس میں وہ زندگی گزار رہا ہے۔ کسی دَور میں تو بول چال کی زبان کے تعلق سے موسیقانہ صلاحیتوں کی ٹوہ لگانے کی کوشش ہوتی ہے اور کسی دَور میں مقامی بول چال کی تبدیلیوں کو گرفت میں لانے کی کوشش ہوتی ہے جو کہ در اصل بنیادی طور پر خیال وادراک کی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ یہ مدّ ناارتقا کی حرکت بھی ہمارے تنقیدی فیصلوں پر بہت گہرا اثر ڈالتی ہے! ایسے زمانے میں، جیسا کہ ہمارا اپنا زمانہ ہے، جب شعری طرزِ ادا کی وہی تعمیر نو، جسے ورڈزورتھ نے قبول کیا تھا، لازمی ہو جائے تو ہم (ماضی کے بارے میں اپنے فیصلوں میں) موجدِ طرز کی اہمیت کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں اور زبان وشعر کو ترقی دینے والوں کی شہرت کو گھٹانے لگتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ میں اس بات کو کافی واضح کر چکا ہوں کہ شاعر کا کام بنیادی طور پر اور ہمیشہ زبان میں انقلاب پیدا کرنے کا نہیں ہوتا۔ یہ بات ہرگز مناسب نہیں ہوگی (اگر یہ ممکن بھی ہو) کہ ہمیشہ دائمی انقلاب کی حالت میں رہا جائے۔ بحر اور طرزِ ادا میں ندرت کی مسلسل خواہش اتنی ہی غیر صحت مند ہے جتنی اپنے آباؤ اجداد کی زبان کو استعمال کرنے کی ضد۔ کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب انکشاف اور تلاش وجستجو کی ضرورت پڑتی ہے اور کچھ دور ایسے ہوتے ہیں جب حاصل کردہ اقلیم کو ترقی دینے

شاعری کی موسیقی

کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ شاعر جس نے انگریزی زبان کی سب سے زیادہ خدمت انجام دی ہے شیکسپیر ہے۔ اس نے اپنے مختصر دورِ زندگی میں دو شاعروں کا کام انجام دیا ہے۔ میں نے اُس کے اس دُہرے کارنامے کا ذکر کہیں اور بھی کیا ہے۔ یہاں تو میں مختصراً صرف اتنا کہوں گا کہ شیکسپیر کی شاعری کے ارتقاء کو سرسری طور پر دو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے دور میں وہ آہستہ آہستہ اپنی ہیئت کو مقامی بول چال اور محاورہ کے مطابق ڈھال رہا تھا۔ یہاں تک کہ جب اُس نے انطونی اور قلوپطرہ لکھا تو اس نے ایسا میڈیم تلاش کر لیا تھا جس میں ہر وہ چیز جسے ڈرامائی کردار ادا کرنا چاہتا تھا (خواہ وہ بلند ہو یا پست، شاعرانہ ہو یا غیر شاعرانہ) خوبصورتی، روانی اور فطری انداز کے ساتھ ادا کر سکے۔ جب اس نے یہ بات حاصل کر لی تو پھر اس نے اس اجتہاد کو انجام تک پہنچانے کی کوشش شروع کی۔ پہلے دَور میں —— اس شاعر کے ہاں جس نے 'وینس اور اڈونس' سے ابتدا کی تھی اور جس نے 'لوز لیبر لوسٹ' لکھتے وقت یہ اندازہ کر لیا تھا کہ اسے کیا کرنا ہے —— تصنع پسندی سے سادگی، سختی و درشتی سے لوچ اور نرمی کی جستجو کا رجحان نظر آتا ہے۔ بعد کے ڈراموں میں وہ سادگی کے بجائے جامعیت و تکمیل کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ شاعری کے اور دوسرے پہلوؤں کی طرف بھی متوجہ نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے کہ وہ اپنی زندگی میں دو شاعروں کا کام انجام دے رہا تھا۔ یہاں پہنچ کر وہ اس بات کا تجربہ کرتا ہے کہ مقامی بول چال کا ساتھ چھوڑے بغیر اور اپنے کرداروں کو انسان کے درجے پر رکھتے ہوئے بھی وہ موسیقی کو بحیثیت مجموعی کس قدر مکمل اور کس قدر جامع و پیچیدہ بنا سکتا ہے۔ ان خصوصیات کا حامل یہی وہ شاعر ہے جو ہمیں 'سمبلین' 'دی ونٹرز ٹیل' 'پیری کلیز' اور 'دی ٹیمپسٹ' میں نظر آتا ہے۔ ان شاعروں میں، جن کی تلاش و جستجو انہیں صرف ایک ہی سمت میں لے گئی، ملٹن عظیم ترین اُستاد کا درجہ رکھتا ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ملٹن زبان میں سازوالی موسیقی پیدا کرنے کی تلاش میں، اکثر اوقات سماجی بول چال کی زبان میں بات کرنا بالکل بند کر دیتا ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ورڈز ورتھ سماجی بول چال کی زبان کو از سر نو حاصل کرنے کی

شاعری کی موسیقی

کوشش میں حد سے آگے بڑھ جاتا ہے اور شعریت سے عاری ہو کر بے لطف ہو جاتا ہے لیکن یہ بات بھی درست ہے کہ بہت آگے جانے کے بعد ہی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہم کہاں تک جا سکتے ہیں۔ حالانکہ ایسی خطرناک مہمات کے لئے عظیم شاعر ہونا اشد ضروری ہے۔

اب تک میں نے شعری ساخت کے بارے میں کچھ نہیں کہا اور صرف نظم گوئی پر اظہار خیال کیا ہے۔ اس بات کو یاد دلانے کا یہ صحیح موقع ہے کہ شاعری کی موسیقی الگ الگ مصرعوں کا معاملہ نہیں ہے بلکہ بحیثیت مجموعی اس کا تعلق پوری نظم سے ہوتا ہے۔ اس بات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے ہم روایتی ڈھانچے اور نظم معرّا کے پیچیدہ مسئلے کی طرف رجوع ہوتے ہیں شیکسپیر کے ڈراموں کے مخصوص منظروں میں موسیقانہ ڈیزائن تلاش کیا جا سکتا ہے اور اس کے زیادہ جامع ڈراموں میں بحیثیت مجموعی انہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ دراصل امیجری اور آوازوں کی موسیقی ہے ولسن نائٹ نے کئی ڈراموں کے تفصیلی مطالعے کے بعد یہ بات واضح کی ہے کہ امیجری کی تکرار اور غلبہ سے کئی ڈراموں میں اس قسم کا مجموعی اثر پیدا کیا گیا ہے۔ شیکسپیر کا ڈرامہ بہت ہی پیچیدہ موسیقانہ ساخت اور وضع کا حامل ہوتا ہے۔ بہت آسانی کے ساتھ گرفت میں آنے والی ساخت اس کے یہاں سونیٹ، روایتی اوڈ، بیلڈ، ولانیل، رونڈو یا سیٹینا میں نظر آتی ہے۔ بسا اوقات یہ سمجھا جاتا ہے کہ جدید شاعری نے اس نوع کی اصناف کو ترک کر دیا ہے لیکن میں نے ان کی طرف پھر سے واپس آنے کے آثار دیکھے ہیں اور میرا خیال ہے کہ اصناف کی طرف واپس آنے اور ڈھانچوں کو مکمل کرنے کا رجحان ایک دائمی رجحان ہے۔ یہ رجحان اتنا ہی دائمی ہے جتنی کسی مقبول گیت کے لئے کورس اور تکرار کی ضرورت دائمی ہوتی ہے۔ کچھ اصناف کچھ زبانوں کے لئے (بمقابلہ دوسری زبانوں کے) زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔ اسی طرح کچھ اصناف کسی خاص دور کے لئے (بمقابلہ دوسرے ادوار کے) زیادہ موزوں ثابت ہوتی ہیں۔ ہو سکتا ہے کسی دور میں اسٹینزا بات چیت کے لہجے کو شاعری میں ڈھالنے کے لئے زیادہ فطری اور قطعی شکل قرار پائے لیکن اسٹینزا جتنا جامع اور مکمل ہوتا جائے گا اتنے ہی زیادہ ضوابط اس کے صحیح استعمال کے لئے برتنے پڑیں گے۔ اور جیسے ہی اس میں

جامعیت پیدا ہو جائے گی وہ اس خاص لمحہ کی زبان کے ساتھ وابستہ ہو کر رہ جائے گا اور پھر وہ تیزی کے ساتھ بدلتی ہوئی مقامی بول چال کی زبان سے منقطع ہو کر رہ جائے گا اور ساتھ ساتھ پچھلی نسل کے ذہنی رجحان سے مغلوب بھی ہو جائے گا۔ جب اسٹینزا ایسے شاعروں کے استعمال میں آجاتا ہے جن کے اندر کوئی محرک نہیں تھا اور جو اپنے سیّال جذبات کو تیار سانچوں میں انڈیل دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ وہ اس میں ٹھیک بیٹھ جائیں گے تو پھر ایسے میں اس پر سے بھی اعتبار اٹھنے لگتا ہے۔ کسی مکمل سانیٹ میں جس چیز کو آپ پسند کرتے ہیں اس میں سانچے کے مطابق مصنّف کی خود کو ڈھالنے کی صلاحیت کی اتنی تعریف نہیں ہوتی جتنی اس ہنرمندی اور قوت کی تعریف ہوتی ہے جس سے مصنّف نے، اپنی بات کہنے کے لئے، اس سانچے کو اپنا تابع بنا لیا ہے۔ اس صلاحیت کے بغیر (جو انفرادی ذہانت اور اس دور پر مبنی ہے جس میں مصنف زندہ ہے) جو کچھ بھی سامنے آتا ہے اسے زیادہ سے زیادہ 'راست بازی' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ جب شاعری میں موسیقانہ عناصر حد درجہ اہمیت اختیار کرنے لگتے ہیں تو راست بازی شاعری سے غائب ہونے لگتی ہے اور جامع و مکمل اصناف سخن پھر سے رواج پانے لگتی ہیں لیکن ایسے دور بھی آتے ہیں جب انہیں بھی پس پشت ڈال دیا جاتا ہے۔

جہاں تک نظم معرّا کا تعلق ہے۔ میں نے اپنے خیالات کا اظہار آج سے پچیس سال پہلے یہ کہہ کر کیا تھا کہ ایسے کسی بھی شاعر کے لئے کوئی بھی نظم معرّا نہیں ہے جو کوئی اچھا کام کرنا چاہتا ہو۔ مجھ سے زیادہ کوئی اس بات کو جاننے کا جواز نہیں رکھتا کہ کافی تعداد میں خراب نثر نظم معرّا کے نام سے لکھی گئی ہے اور یہ سوال آیا کہ اس کے مصنّفوں نے خراب نثر لکھی یا خراب نظم ایک ایسا سوال ہے جسے فی الحال نظر انداز کرنا ہی بہتر ہے۔ خراب شاعر نظم معرّا کو (خود ہیئت سے خلاصی حاصل کر کے) خوش آمدید کہہ سکتا ہے۔ نظم معرّا بذات خود مردہ فارم کے خلاف ایک بغاوت تھی یا پھر یوں کہہ لیجیے کہ نئی فارم کی تیاری یا پرانی فارم کی تجدید تھی۔ یہ اُس خارجی وحدت کے خلاف (جو مخصوص ہوتی ہے) داخلی وحدت پر زور دیتی ہے۔ نظم فارم سے پہلے وجود میں آتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے

شاعری کی موسیقی

کہ فارم کچھ کہنے کی کوشش کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتی ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے علم عروض کا کوئی قاعدہ اوزان کی اس مماثلت کے ایک ضابطہ کا نام ہے جو یکے بعد دیگرے آنے والے ان شاعروں کے ہاں ملتا ہے جنہوں نے ایک دوسرے کو متاثر کیا ہے۔

فارم بنتی اور بگڑتی رہتی ہے، لیکن میرا خیال ہے کہ ہر زبان، جب تک وہ وہی زبان رہتی ہے، اپنے قوانین اور اپنی پابندیاں بھی نافذ کرتی رہتی ہے اور اپنے طور پر آزادیوں کی اجازت بھی دیتی ہے۔ بول چال کے اپنے لہجے اور آواز کے اپنے سانچوں کو پیش کرتی ہے۔ زبان ہمیشہ بدلتی رہتی ہے۔ اس کے ذخیرۂ الفاظ میں وسعت، ترکیب نحوی، تلفظ، لہجہ اور لے ——— حتیٰ کہ طویل مدت میں اس کا زوال ——— ایسی چیزیں ہیں جنہیں شاعر کے لئے قبول کرنا اور انہیں بہترین مصرف میں لانا ضروری ہے۔ اپنی باری آنے پر وہ اس کی ترقی میں ہاتھ بٹاتا ہے۔ اس کی خصوصیات کو برقرار رکھ کر مختلف النوع خیالات کے اظہار کی صلاحیت پیدا کرتا ہے اور احساس وجذبات کے ارفع مدارج پیدا کر کے زبان کی خدمت کا شرف حاصل کرتا ہے۔ اس کا یہ بھی فرض ہے کہ وہ تبدیلیوں کو لبیک کہے اور دوسروں کو بھی اس سے باخبر رکھے اور ساتھ ساتھ معیار سے گرے ہوئے تنزل کے خلاف برسرِ پیکار بھی رہے۔ میرا مطلب اس معیار سے ہے جو اس نے ماضی سے سیکھے ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ وہ آزادیاں جن پر وہ عمل پیرا ہو صرف سلیقے کی خاطر ہونی چاہئیں۔

معاصر شاعری خود کس جگہ کھڑی ہے اس کا فیصلہ میں آپ پر چھوڑتا ہوں میرا خیال ہے کہ اس بات سے سب اتفاق کریں گے کہ اگر گزشتہ بیس سال کی تخلیقات کی کسی طرح بھی درجہ بندی کی جا سکتی ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایسے زمانے سے تعلق رکھتی ہیں جو مناسب جدید مقامی محاورہ کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ ہمیں ابھی تھیٹر کے لئے شعری میڈیم کی ایجاد میں کافی آگے بڑھنا ہے ——— ایک ایسا میڈیم جس میں ہم معاصر انسانوں کی بات چیت اور ان کی آواز سن سکیں۔ جس کے ذریعہ ڈرامائی کردار خالص ترین شاعری کا اظہار کر سکیں اور

شاعری کی موسیقی

ساتھ ساتھ عام باتیں لغیر نامعقول نمائش کے ہم تک پہنچا سکیں جب ہم اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں شعری محاورہ کو مضبوط کیا جا سکتا ہے تو اس کے بعد موسیقانہ جامعیت کا دور شروع ہو سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعہ سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے لیکن یہ بات تو میں بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلہ میں موسیقی کے کتنے فنی علم کی ضرورت درکار ہوگی کیونکہ وہ فنی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ وہ خصوصیات جن کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے وہ اوزان، لحن اور ساخت کے ادراک و شعور سے تعلق رکھتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شاعر کے لیے یہ تو ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے۔ ہو سکتا ہے کہ ایسے میں تصنع کا اثر پیدا ہو جائے لیکن میں اس بات سے بھی واقف ہوں کہ ایک نظم یا کسی نظم کا ایک بند اس سے قبل کہ وہ لفظوں کے ذریعہ اظہار پائے پہلے کسی مخصوص لحن کی شکل میں شاعر کے ذہن میں ابھرے اور پھر یہ لے، یہ لحن کسی خیال یا امیج کی پیدائش کا موجب بنے۔ اس بات کے اظہار سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ یہ کوئی ایسا تجربہ ہے جو صرف میرے ساتھ ہی مخصوص ہے۔ ایسی شاعری کے امکانات بھی موجود ہیں جو کسی موضوع کو پیش کرتے وقت مختلف قسم کے سازوں کی مجموعی آواز سے مماثلت رکھتی ہو۔ نظم میں تغیر کیفیت کے امکانات بھی موجود ہیں جس کا مقابلہ سمفنی یا کوارٹیٹ (Symphony or Quartet) کی مختلف حرکتوں سے کیا جا سکتا ہے۔ شاعری میں موضوعِ سخن کو کئی کئی ترتیب سے پیش کرنے کے امکانات بھی موجود ہیں۔ اوپیرا ہاؤس کے مقابلہ میں کسی نغمہ و سرود کی محفل میں نظم کے جراثیم تیزی کے ساتھ پیدا ہو سکتے ہیں۔ اس سے زیادہ میں اور کچھ نہیں کہہ سکتا اور اس معاملہ کو ان پر چھوڑ دیتا ہوں جنہوں نے موسیقی کی تعلیم حاصل کی ہے لیکن شاعری کے دو اہم فرائض کے بارے میں پھر میں آپ کو یاد دلانا چاہوں۔

موسیقانہ جامعیت میں زبان کتنی ہی آگے کیوں نہ بڑھ جائے ہمیں ایک ایسے دور کی امید رکھنی چاہیئے جب شاعری ایک بار پھر روزمرہ کی بات چیت اور محاورہ کی یاد تازہ کر سکے ——— ایسے ہی مسائل ہمیشہ پیدا ہوتے رہتے ہیں اور نت نئی شکلوں میں سامنے آتے رہتے ہیں اور

شاعری کی موسیقی

اس طرح ہمیشہ شاعری کی (جیسا کہ ایف۔ ایس۔ او لیوٹ نے سیاست کے بارے میں کہا ہے)
کبھی ختم نہ ہونے والی مہمات جاری رہتی ہیں۔

(سنہ ۱۹۴۲ء)

شاعری اور ڈراما

پہلے میں آپ سے ایک سوال کرتا چلوں کہ آخر ڈرامہ نثر کے بجائے نظم ہی میں کیوں لکھا جائے۔
بظاہر تو یہ سوال آسان معلوم ہوتا ہے لیکن درحصل اس کا جواب اتنا سہل نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ آپ ان لوگوں میں سے ہوں جو شاعری کو پسند کرتے ہیں اور اس لئے اس کے جواز کی ضرورت ہی محسوس نہ کرتے ہوں۔ یا پھر ان لوگوں میں سے ہوں جو تھیٹر کو تو پسند کرتے ہیں لیکن وہاں شاعری کی سرے سے ضرورت ہی محسوس نہیں کرتے۔ لیکن میرا خیال یہ ہے کہ ایسے بھی کچھ لوگ ہیں جو واقعتاً شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ اسی لئے میں یہ بات پہلے ہی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ خواہ آپ شاعری کو پسند کرتے ہوں یا ناپسند کرتے ہوں، یہ ذریعۂ اظہار تھیٹر کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتا ہے۔

ایک زمانے سے نثر کے مکالمے تھیٹر میں عام اور مقبول رہے ہیں۔ ہم پر اب تک ابسن کا اثر موجود ہے میرا مطلب نثر والے ابسن سے ہے اور ہم اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں کہ دراصل ابسن ایک شاعر تھا کہ جس نے تقریباً سارے کھیل نثر میں لکھے۔ یہ بات تو عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ نظم ایک ایسا ذریعۂ اظہار ہے جسے تھیٹر نے ٹکسال باہر کر دیا ہے اور یہ ذریعہ صرف پریوں کے قصہ کہانیوں کے لئے موزوں ہے یا پھر قدیم اور زمانۂ ماضی کے کھیلوں کے لئے اور جدید مسائل اور جدید رجحانات کا اظہار نثر ہی میں ہو سکتا ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ تھیٹر کے شائقین شاعری کی طرف سنجیدگی سے توجہ بھی نہیں دیتے تا وقتیکہ وہ یا تو شیکسپیئر

کا ڈرامہ نہ ہو، یا پھر شلر اور راسین کا۔ یا پھر کوئی ایسا ڈرامہ نگار ہو جسے مرے ہوئے ایک زمانہ گزر چکا ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود میرا خیال ہے کہ عظیم جدید ڈرامہ نگار جیسے ابسن، اسٹرنڈ برگ یہاں تک کہ چیخوف بھی، اصل میں شاعر تھے جن کی صلاحیتیں نثر کی پابندیوں کی وجہ سے صد درجہ متاثر ہوئی تھیں۔ لیکن برخلاف اس کے میں ان لوگوں کو داد دینا چاہتا ہوں جنہوں نے ہمارے اپنے زمانے میں تھیٹر کے سلسلے میں کچھ تجربات کئے ہیں اور خصوصاً ولیم ٹبلر ییٹس، ہیوگو فان ہوف سٹال وغیرہ۔ یہ وہ شاعر تھے جو ڈرامہ نویس بھی تھے اور جنہوں نے اس زمانہ میں جبکہ تھیٹر میں نثر مقبول تھی شاعری اور اسٹیج کے قدیم روایتی رشتے کو زندہ اور برقرار رکھا۔ گزشتہ پندرہ سال میں کم از کم انگلستان میں، ایسے بہت سے نوجوان شاعر پیدا ہوئے جنہوں نے تھیٹر میں تجربے کئے۔ اس سلسلہ میں آڈن میکنیس۔ اسپنڈر اور جدید ترین نسل کے شعراء رونالڈ ڈنکن نورمن نکلسن۔ اینے رڈلر۔ کرسٹفر فرائی کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ تمام دوسرے انگریزی شعراء پر شیکسپیئر کے غالب اثرات اور شاید ہماری اپنی زبان کے مزاج کی وجہ سے بھی، انگریزی شعراء کا رجحان ہمیشہ اسٹیج کی طرف رہا ہے لیکن میرا خیال یہ ہے کہ شاعری کو اسٹیج پر ایک بار پھر مقبول بنانے کے لیے جیسے کہ وہ آج سے چار سو سال قبل تھی، ہمیں ایک اور نسل کی کوششوں کی ضرورت پڑے گی لیکن اس کے ساتھ شرط یہ ہے کہ اس نسل کو بھی فضا ایسی ہی سازگار ملتی رہے۔

یہی وہ مسئلہ ہے جس کے متعلق میں اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے میں یہ بات واضح کر دوں کہ آخر میں منظوم ڈرامے سے چاہتا کیا ہوں؟ وہ کون سے مقاصد ہیں جن کو اسے قائم کرنا ہے اور تھیٹر کے عام شائقین میں ایک بار پھر مقبول ہونے کے لئے وہ کون سا راستہ ہے جس پر اُسے چلنا ہے۔ دوسرے یہ کہ میں ان وجوہات کو بھی واضح کرنا چاہتا ہوں جن سے اس کا اندازہ ہو سکے کہ نظم تھیٹر کے لئے نثر سے زیادہ وسائل رکھتی ہے۔ اس سلسلے میں زیادہ تر مثالیں میں اپنے ہی تجربات سے پیش کروں گا۔ یہ بات کسی خود پسندی کی بناء پر نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ میں اپنے نظریات اور مطمح نظر، اپنی جزوی کامیابی یا ناکامی کو اپنے دوسرے

شاعری اور ڈراما

ہم عصر شعراء کے تجربات و تخلیقات سے کہیں بہتر سمجھتا ہوں اور کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ میری اپنی تخلیق کا ارتقا ان عام نتائج کو، جو میں اخذ کرنا چاہتا ہوں، زیادہ بہتر طریقے پر واضح کر سکتا ہے۔

میرا پہلا کھیل، مرڈر ان کیتھڈرل (Murder in Cathedral) قبولیت عام کی ان حدود سے تجاوز نہ کر سکا جو عموماً جدید منظوم ڈرامے کے حصے میں آتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک وجہ تو یہ تھی کہ یہ ایک مذہبی ڈراما تھا اور دوسری وجہ یہ کہ اس میں وہ تاریخی واقعات پیش کیے گئے تھے جو آج سے آٹھ سو سال قبل وقوع میں آئے تھے اور جن سے میرے سامعین بھی خوب اچھی طرح واقف تھے۔ مذہبی اور تاریخی موضوعات کی وجہ سے شاعری بہرحال اسٹیج پر ہمیشہ قابل برداشت رہی ہے اور اگر تھیٹر کے عام شائقین اور ڈراما کے معمولی نقاد ایسی شاعری کو سنجیدگی سے قبول نہیں کرتے تو اس کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ وہ مذہب اور تاریخ کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتے ہیں لیکن اس کے برخلاف سامعین کی وہ جماعت جو مذہبی اور تاریخی کھیلوں کو دیکھنے کے لئے جمع ہوتی ہے وہ لازماً شاعری کو موزوں ذریعۂ اظہار کے طور پر قبول کرنے کے لئے بھی ضرور تیار ہو کر آتی ہے لیکن ایک مذہبی تاریخی ڈراما شاعر کے لئے زبان کے خاص مسائل پیدا کر دیتا ہے ——— الفاظ اور محاورے جو استعمال کئے جائیں وہ ہو بہو وہ نہیں ہونے چاہئیں جو اس زمانے میں مستعمل تھے۔ آپ کو اپنے سامعین کو عہد ماضی میں لے جانا ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ حد درجہ قدیم اور متروک نہ ہوں کیونکہ آپ کو کرداروں، واقعات کے عمل اور موقع و محل کو اس قدر حقیقی شکل میں پیش کرنا ہوتا ہے جیسے وہ کل ہی ہوئے ہیں۔ اس کے لئے اسلوب کو بھی "غیر جانبدار" ہونا چاہیئے اور اسے ماضی و حال دونوں کی ملی جلی عکاسی کرنی چاہیئے۔ میرے اس کھیل میں نظم کو ایک مثالی حیثیت میں پیش کیا گیا ہے بعض جگہ قافیہ کے استعمال سے اور بعض جگہ سہ حرفی صنعت (Alliteraion) کے استعمال سے۔ اس کھیل میں گرے ہوئے وزن اور محذوفات کا استعمال ہمیں شیکسپیئر سے پہلے کی شاعری کے دور کی طرف لے جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس

شاعری اور ڈرامہ

ڈرامہ کو سُن کر سامعین کو قرون وسطی کے ڈرامہ ایوری مین (Every Men) اور چودھویں صدی کے پیرس پلاؤمین (Piers Plowmen) کی شاعری کا احساس مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ یہ بات تو واضح ہے کہ بارھویں صدی کی زبان کو جس پس منظر میں یہ ڈرامہ لکھا گیا تھا، دوبارہ استعمال کرنے کا سوال پیدا ہی نہیں ہوتا تھا اور وہ اس لئے بھی کہ وہ زبان قطعی طور پر آج کے انگریزی سامعین کی سمجھ میں نہیں آسکتی تھی۔ اس لئے میں نے ان خطبوں کو جو درمیان میں آئے تھے نثر میں لکھا اور ان کے لئے وہ اسلوب اختیار کیا جو سترھویں صدی کی ابتدا میں انگریزی خطبوں میں استعمال ہوتا تھا لیکن انہیں بھی عہد عتیق اور متروک الفاظ و تراکیب سے پاک رکھا۔

اس ڈرامہ میں مجھے ہیئت کے ان تمام مسائل سے بھی دوچار ہونا پڑا جن سے انگریزی زبان میں منظوم ڈرامہ لکھنے والے کو واسطہ پڑتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جن سے ہر اس زبان کے جدید منظوم ڈرامہ نگار کو بھی واسطہ پڑتا ہے جس کی روایت کا سلسلہ طویل اور گہرا ہے ——
انگریزی کا مسئلہ دراصل شیکسپیئر کے اشعار سے بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے اور ساتھ ساتھ نظم معرّا کے Iambie Pentameter سے بھی بچ کر نکلنے کا مسئلہ ہے جو انگریزی شاعری کی عام بحر بن گئی ہے۔ اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے ہر اس شاعر نے جس نے منظوم ڈرامہ لکھنے کی کوشش کی ہے، اسی وزن کو استعمال کیا ہے۔ وہ نہ تو شیکسپیئر کی شاعری کی آواز بازگشت سے بچ کر نکل سکے ہیں اور نہ اس تمام غیر ڈرامائی شاعری کی آواز سے اپنے دامن کو بچا سکے ہیں جو اس بحر میں لکھی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی زبان سے مکالماتی انداز اور بات چیت کے لہجہ کا احساس نہیں ہوتا۔ اس احساس کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ اپنے زمانہ کی بات چیت کا سا انداز اختیار کیا جائے۔ اپنے عظیم اسلاف کے زمانہ کی بات چیت کا سا انداز اختیار کرنا، جنہیں مرے ہوئے بھی صدیاں گزر چکی ہیں، ایک بے موقع سی بات ہے۔

بہرحال کم از کم میں نے شیکسپیئر کی تقلید نہیں کی اور نہ میں نے اس قسم کے شعر لکھے جس قسم کے میں نے اپنی غنائی نظموں میں لکھے تھے۔ بلکہ میرے ذہن پر تو یہ خیال مسلط تھا کہ مجھے ایسے شعر

لکھنے چاہئیں جو صرف و محض میرے اس کھیل اور اس کے موضوع پر پورے اُتر سکیں ۔ اس سلسلے میں میں نے کوئی عام مسئلہ بھی حل نہیں کیا ۔ اس کے بھی دو وجوہ ہیں ۔ ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس ڈرامہ میں میں نے زیادہ تر کورس کے استعمال پر انحصار کیا ہے ۔ اس کے لئے بھی میرے پاس دو جواز تھے ۔ ایک تو یہ کہ اس کھیل کا بنیادی عمل یعنی تاریخی واقعات اور وہ اضافے بھی جو میں نے خود کئے تھے، کافی محدود تھے ۔ میں کرداروں کی تعداد بھی بڑھانا نہیں چاہتا تھا اور ساتھ ساتھ میں بارھویں صدی کی سیاست کا تاریخی روزنامچہ بھی نہیں لکھنا چاہتا تھا ۔ میں تو صرف موت اور شہادت کے مسئلہ پر اپنی پوری توجہ مرکوز کرنا چاہتا تھا ۔ مشتعل عورتوں کا کورس میرے لئے حد درجہ مددگار ثابت ہوا ۔ ان عورتوں کے اپنے جذبات کے اظہار سے ڈرامہ کے بنیادی عمل کی اہمیت بھی واضح ہو گئی ۔ دوسرا محرک یہ تھا کہ ایک شاعر کے لئے بھجن کی سادہ تال (Choral Verse) لکھنا، ڈرامائی مکالموں کے مقابلے میں، زیادہ آسان ہے کیونکہ یہ کچھ اس قسم کی چیز ہے جس پر وہ پہلے ہی سے قدرت حاصل کر چکا ہے اور کورس کا استعمال تھیٹر کی ٹکنیک کی کمزوریوں کو چھپا کر اس کے زور اور قوت میں اضافہ کر دیتا ہے ۔ اسی وجہ سے میں نے یہ سوچا کہ منظوم ڈرامہ مجھے اس وقت تک نہیں لکھنا چاہئے جب تک کہ میں یہ نہ دیکھ لوں کہ میں بغیر کورس کے بھی اچھے منظوم ڈرامے لکھ سکتا ہوں ۔

مرڈر ان کیتھڈرل (Murder in Cathedral) کے بعد میں نے یہ محسوس کیا کہ تین مسئلے اب بھی ایسے ہیں جو حل نہیں ہو سکے ہیں ۔ پہلا مسئلہ شعر کی ہیئت اور زبان کے انتخاب کا مسئلہ تھا ——— ایک ایسی زبان جو ہر اس موضوع پر جسے میں لکھنے کے لئے پسند کروں، پوری اُتر سکے ۔ دوسرا مسئلہ ایسے منظوم ڈرامے لکھنے کا تھا جو بغیر غنائی شاعری (Lyrical Poetry) کے بھی لکھے جا سکیں اور تیسرا مسئلہ یہ تھا کہ میں یہ معلوم کرنا چاہتا تھا کہ آیا میں نثر کے استعمال کو قطعی طور پر ترک بھی کر سکتا ہوں یا نہیں ۔ "مرڈر ان کیتھڈرل" میں نثر کے دو ٹکڑوں کو بس نظم میں نہ لکھ سکا تھا جس رنگ کے شعر میں نے اس ڈرامہ میں استعمال کئے،

شاعری اور ڈرامہ

سامعین کو اس امر کا احساس رہا کہ جو کچھ وہ سن رہے ہیں، شعر میں سُن رہے ہیں۔ ـــــ ان لوگوں کے لئے بھی، جو پابندی کے ساتھ گرجا جاتے ہیں، منظوم وعظ ایک نامانوس سی چیز ہے اور اس طرح اگر اس موقع پر میں نثر کے بجائے نظم کا استعمال کرتا تو اس طرح یقیناً وعظ کا فریب اور طلسم بھی ٹوٹ جاتا۔ پھر بھی نہیں، میرے سورماؤں (Knights) کی تقریروں میں جو اس بات سے بخوبی واقف تھے کہ وہ ایسے لوگوں میں تقریر کر رہے ہیں جو مرنے کے آٹھ سو سال بعد زندہ ہیں، نثر کا یہ استعمال بڑا موثر اور کارگر ثابت ہوا۔ اس کا مقصد صرف یہ تھا کہ سُننے والوں میں دلجمعی اور اطمینان سے ایک گونہ شدید تاثر (Shock) پیدا کیا جائے۔ لیکن یہ بھی دراصل ایک قسم کی چال اور ترکیب تھی جس کی ویسے تو کوئی خاص افادیت نہ تھی لیکن یہ انداز صرف اسی کھیل کے لئے بہتر اور موزوں تھا ـــــ یہ تو خیر بہت دور کی کوڑی ہے، اگر اس بات پر غور کیا جائے اور اس کے وجوہات کو سمجھا جائے کہ آخر پھر شیکسپیئر نے نثر میں سین کیوں لکھے اور آج ہم کیوں نہیں لکھ سکتے؟ اس سلسلے میں بس اتنا ہی کہہ دینا کافی ہوگا کہ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید منظوم ڈرامہ اپنا جواز اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا جب تک وہ "ہر بات" کو نظم میں کہنے کی صلاحیت پیدا نہ کرلے۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ یہ کہہ کر میں اس بات پر زور دینا نہیں چاہتا کہ ڈرامائی شاعری سے تاریخی اور دیومالائی موضوعات، کورس اور مغربی یورپ کی روایتی، ڈرامائی، شعری ہیئت کو قطعی خارج کر دیا جائے۔ میں یہ بات بھی کہنا نہیں چاہتا کہ موزوں کردار اور مقام صرف وہی بن سکتے ہیں جو جدید زندگی سے متعلق ہیں یا یہ کہ منظوم ڈرامہ میں صرف مکالمے ہی ہونے چاہئیں اور شعر کے لئے اب کسی نئے بحری التزام کی ضرورت ہے۔ میں صرف اپنے لئے قانون وضع کر سکتا ہوں اور میں وہی راستہ اختیار کر رہا ہوں جو میرے لئے واحد راستہ بن سکتا ہے۔ اگر منظوم ڈرامہ کو دوبارہ اپنی جگہ حاصل کرنی ہے تو اسے اس بات کو دکھانا ہوگا کہ منظوم ڈرامہ وہ تمام چیزیں پوری کر سکتا ہے جن کے متعلق اب تک یہ سمجھا جاتا رہا ہے، کہ صرف نثر میں بہتر

شاعری اور ڈرامہ

طریقہ پیدا ہو سکتی ہیں۔ جہاں تک تاریخی کھیلوں کا تعلق ہے سامعین صرف ان کرداروں کی زبان سے، جو اگلے زمانے کے لبادوں میں ملبوس نظر آتے ہیں، شاعری کو قبول کرنے کو تیار ہیں لیکن اب ضرورت اس امر کی ہے کہ وہ ان کرداروں کی زبان سے بھی شاعری کو قبول کریں جو جدید لباس پہنے ہوئے ہیں، جو جدید قسم کے مکانوں اور فلیٹوں میں رہتے ہیں اور جو ٹیلیفون اور موٹر کاریں استعمال کرتے ہیں ——— سامعین شاعری کو کورس کے ذریعہ قبول کرنے کو اس لئے تیار ہیں کیونکہ یہ بھی جدید زندگی سے کافی دور کی چیز ہے۔ وجہ یہ ہے کہ جدید سامعین کورس کو ڈرامہ نہیں بلکہ شاعری سمجھتے ہیں اور بالآخر سامعین اُسی شاعری کو قبول کرتے ہیں جو ان کے کلاسیکی شاعروں کے رنگ میں نظر آتی ہے اور جس سے ان کے کان مانوس رہے ہیں لیکن در اصل یہ وہ لے ہے جو زبان کی ترقی کے ساتھ بے سُری ہو گئی ہے اور جس نے زبان کی ترقی کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ اب ہمیں یہ کرنا ہے کہ شاعری کو اس دنیا میں واپس لانا ہے جس میں سامعین رہتے بستے ہیں اور جس دنیا میں تھیٹر سے واپس آکر وہ دوبارہ لوٹ آتے ہیں۔ اب ضرورت اس امر کی نہیں ہے کہ ہم سامعین کو کسی ایسی غیر حقیقی دنیا میں لے جائیں جو ان کی اپنی دنیا سے قطعی الگ ہو اور جہاں پہنچ کر شاعری کی زبان استعمال کی جا سکے۔

ڈرامہ نگاروں کی آئندہ نسل سے جو کچھ میں چاہتا ہوں یہ ہے کہ وہ ہمارے تجربوں سے پورا استفادہ کر کے ڈرامہ میں ایسی زبان اور ایسے کردار پیش کریں کہ سامعین کو اسٹیج پر کام کرنے والے لوگ بالکل اپنی ہی طرح کے نظر آئیں اور وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ "ہم بھی تو شاعری میں بات کر سکتے ہیں"۔ اس طرح وہ اجنبی اور مصنوعی دنیا سے بچ جائیں گے اور اُن کی معمولی، روزمرّہ کی بے کیف اور تیرہ و تار دنیا بدل کر جگمگا اٹھے گی۔ اگر شاعری ان کے لئے ایسا نہیں کر سکتی تو پھر وہ بذاتِ خود ایک زائد قسم کی آرائش کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔

اسی لئے میرے ذہن میں یہ خیال پک رہا تھا کہ اپنے دوسرے کھیل کے لئے میں کوئی ایسا موضوع چنوں جو ہم عصر زندگی سے متعلق ہو جسکے کردار ہمارے اپنے کردار ہوں، جو ہماری اس دنیا میں رہتے سہتے ہوں

شاعری اور ڈرامہ

اور ہمارے ہی جیسے کپڑے پہنتے ہوں۔ دی فیملی ری یونین (The Family Renuion) میں میرا بنیادی خیال یہی تھا کہ میں شاعری میں ایک ایسی ہئیت تلاش کروں جو جدید زندگی کے زیادہ سے زیادہ قریب ہو۔ اور جس میں عام باتیں، روزمرہ کی زندگی کے اقوال اور فقرے بغیر کسی لغویت اور نامعقولیت کے پیش کئے جا سکیں اور جس میں بے حد شاعرانہ زبان بغیر کسی دوسرے سے متاثر ہوئے استعمال کی جا سکے میرا خیال ہے کہ میں نے اس سلسلہ میں کچھ ترقی ضرور کی ہے۔ اس کھیل میں سوائے اخبار کے ایک مختصر سے حوالے کے، نثر بالکل نہیں ہے۔ میں نے روایتی کورس سے بھی پیچھا چھڑا لیا اور اس کی جگہ ایسے غنائی حصے پیش کئے جو ایسے ایکٹروں کی زبان سے ادا کئے گئے جنہوں نے عام مکالموں میں بھی حصہ لیا تھا اور جن کا کھیل میں ایک علیحدہ پارٹ بھی تھا ــــــــ اب جب کہ میں اس بات کا اعتراف کر رہا ہوں کہ میں شاعری کی حیثیت سے اس ڈرامہ کے غنائی حصوں کو اب بھی پسند کرتا ہوں، مجھے اس امر کا بھی احساس ہے کہ اس میں شاعری کچھ زیادہ ہی نمایاں رہی۔ اس کے کچھ حصے اطالوی اوپرا کے ایریا (Aria) کے رنگ میں لکھے گئے تھے، جس میں عمل صرف اس لئے رک جاتا ہے تاکہ سامعین غنائی ساز کی گت اور اس کے وقفہ سے محظوظ ہو سکیں۔ "دی فیملی ری یونین" میں میں نے ایسا شعری انداز اختیار کیا تھا جو ڈرامائی نہیں تھا اور ڈرامہ کے سلسلہ میں بھی میں نے زیادہ تر انحصار ایس کیلس (Aeschylus) کے ساتھ ادبی ملاقات پر کیا تھا۔

اس لئے میں اپنے دوسرے کھیل میں کلاسیکل ڈرامہ کی ساخت اور وضع کے ہر حوالہ کو نظرانداز کرنا چاہتا تھا اور اسی کے ساتھ ساتھ شاعری برائے شاعری کو بھی ترک کرنا چاہتا تھا۔

میری خواہش یہ تھی اور اب بھی ہے کہ ایک ایسا منظوم ڈرامہ لکھا جائے جس میں سامعین اپنے دماغ کو کسی خاص ماحول میں لے جائے بغیر، شاعری کو سن سکیں۔ میں ایک ایسا کھیل لکھنا چاہتا تھا جس میں سامعین غیر شعوری طور پر شعر کے بحر و وزن سے متاثر ہو سکیں۔ اور انہیں اس بات کا احساس تک نہ ہو کہ جو کچھ وہ سن رہے ہیں وہ سب شعر میں ہے۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ سامعین کو شاعری کا احساس صرف شدید لمحات کے موقع پر ہو۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ

شاعری اور ڈرامہ

ایسے موقعوں پر وہ یہ محسوس ہی نہ کریں کہ وہ ٹی ایس ایلیٹ کے شعروں کو سُن رہے ہیں بلکہ وہ یہ محسوس کرنے لگیں کہ ڈرامائی عمل ایک ایسے نقطہ پر پہنچ گیا ہے جہاں کرداروں کی زبان از خود شاعری بن گئی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ حسّاس لوگوں کی زندگی میں ایسے موقعے آتے ہیں جب وہ یہ محسُوس کرنے لگتے ہیں کہ اگر وزن، بحر اور الفاظ ان کے پاس ہوتے تو وہ اپنے محسوسات کو بہتر طریقہ پر شعر ہی میں بیان کر سکتے تھے۔ میں اپنے تیسرے کھیل میں کہاں تک اور کس حد تک کامیاب ہوا اس کے بارے میں تو میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔ اس کا فیصلہ تو آپ خود کریں گے لیکن اگر میں یہ بتا دوں کہ میری کوشش اس سلسلے میں کیا تھی، تو شاید اس صورت میں آپ بہتر فیصلہ کر سکیں گے۔ یہ بات دیکھ کے مجھے یک گونہ اطمینان ہوا کہ کئی نقّاد اس بات کا فیصلہ ہی نہ کر سکے کہ ڈرامہ نظم میں تھا یا نثر میں۔ اس سلسلہ میں میرا خیال یہ ہے کہ سامعین پر شعر کا غیر شعوری اثر، اس کے تاثر کا ایک بہت ضروری حصّہ ہے اور اس کے استعمال کا بہترین جواز بھی!

اس سے قبل کہ میں دلیلیں پیش کروں اور یہ بتاؤں کہ شاعری سنجیدہ ڈرامہ کے لئے ایک مثالی ہیئت کا درجہ رکھتی ہے، میں ایک عظیم شعری ڈرامہ کے اک سین کا مختصر تجزیہ پیش کر دوں۔ یہ سین اُس کھیل کا پہلا ہی سین ہے۔ میں اس کو اس لئے مثال کے طور پر پیش کر رہا ہوں کہ یہ ایسے موقع پر آتا ہے جہاں شدید لمحات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور یہ کوئی ایسا سین بھی نہیں ہے جس میں آپ کو شعری عنصر کے حد درجہ نمایاں ہونے کی توقع ہو۔ یہ سین خالصاً ڈرامائی معیار سے ایک مکمّل افتتاحی سین ہے۔ ڈرامہ نگار اس سین سے اپنے کھیل کے لئے راستہ بناتا ہے اور سامعین میں زبردست دلچسپی پیدا کرتا ہے۔ پھر یہی نہیں میں نے اسے اس لئے بھی چُنا ہے کہ یہ ہملٹ کا پہلا سین ہے۔

جب ہم اسٹیج پر ہملٹ کے پہلے سین کو دیکھتے ہیں تو جس چیز پر ہماری توجّہ نہیں جاتی وہ انداز بیان کا حیرت انگیز انحراف ہے۔ یہ ایک ایسا جامع سین ہے جس میں کوئی بھی بات فاضل یا زائد نہیں ہے۔ اس بات کا اندازہ ہمیں صرف اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بار بار اسے پڑھتے ہیں اور اسی وقت

شاعری اور ڈرامہ

ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے کہ ہمارے سامنے کیا پیش کیا گیا ہے اور کس انداز سے پہلی بائیس سطریں سادہ ترین الفاظ اور مانوس محاوروں کی مدد سے لکھی گئی ہیں۔ اِس منزل تک پہنچنے کے لئے، جہاں پہنچ کر وہ یہ بائیس سطریں لکھ سکا، شیکسپیئر کو اسٹیج کے لئے لکھتے لکھتے برسوں گزر چکے تھے۔ اِس کی ابتدائی تحریروں میں ایسی موثر سادہ بیانی اور پرکاری نظر نہیں آتی۔ اسے بات چیت، مکالماتی انداز اور مقامی شاعری کو (جیساکہ رومیو جیولیٹ میں نرس کا کردار ہے اور جس میں تقریر کی بے تکلفی کا تاثر تضاد سے پیدا کیا گیا ہے) چست ڈرامائی مکالموں کی شکل میں ڈھالنے کے لئے برسوں ریاض کرنا پڑا۔

کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کرسکتا جب تک وہ ایسے شعر نہ لکھ سکے جو بناوٹ سے پاک اور صاف شفاف ہوں۔ آپ شاعری کو صرف شاعری کے لئے نہیں سنتے بلکہ فوراً اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جب آپ ہملٹ کے ابتدائی شعر سنتے ہیں تو آپ کی توجہ اس بات کی طرف نہیں جاتی کہ کردار نثر میں بول رہے ہیں یا نظم میں۔ شعر ہم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں۔ ہمیں اس موقع پر سوائے اس کے کچھ خبر نہیں ہوتی۔ کہ کہر آلود رات ہے، افسران ایلسی نور (Elsinore) کی فصیل کی حفاظت کر رہے ہیں اور چاروں طرف بدشگونی کا اکتا دینے والا عمل ہو رہا ہے یہ بات واضح رہے کہ میرا اس سے یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈرامہ میں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی کہ سامعین خوب صورت شاعری سے فوری طور پر محظوظ ہوسکیں۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مصنف اپنی ڈرامائی صلاحیتوں سے ہمیں اتنا ورغلا دے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ ایسے موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا میرا مطلب یہ ہے کہ حقیقی ڈرامہ نگار شاعر ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات کو مٹا دیتا ہے اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈرامہ نگار ایک وحدت بن جاتے ہیں۔

موقع و محل کے لحاظ سے موزوں، چوکیداروں کے کردار کے مطابق، مختصر، چست اور

شاعری اور ڈرامہ

بے ساختہ جملوں سے شروع ہو کر، فوری ضرورت کے مطابق کرداروں کو واضح کرتے ہوئے'' اس سین کے شعر، شاہی درباریوں کے نمودار ہونے کے بعد، ایک آہستہ تر حرکت لیکن سبک رفتاری کے ساتھ بڑھتے چلے جاتے ہیں ــــــــ

''وہ ہوریشیو کہتا ہے کہ یہ صرف ہمارا واہمہ ہے''۔

اور یہ حرکت بادشاہ کی روح (Ghost) کے نمودار ہونے کے فوراً بعد سنجیدگی اور شوکت سے بدل جاتی ہے ــــــــ

اے تو کون ہے جو رات کے اس وقت کو غصب کر رہا ہے؟

لگے ہاتھ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ فعل ''غصب'' کے استعمال سے ڈرامہ کے پلاٹ کی طرف بھی ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور لفظ ''ملک معظم'' کا استعمال بڑی چابک دستی کے ساتھ ہمیں یہ بات یاد دلاتا ہے کہ یہ رُوح کس کی ہے؟

اسی طرح وہ غصہ کرتا ہوا دکھائی دیا تھا، جب وہ غصہ میں جھگڑتا
ہوا پولینڈ والوں پر، جو برف پر چلنے والی گاڑیوں میں تھے،
وار کرنے لگا تھا''

یہاں ایک مرتبہ پھر ''روح'' کے نمودار ہونے کے بعد اور ہوریشیو کے جواب کے ساتھ بے ربط طریقے پر وزن اور بحر بدل جاتے ہیں۔ الفاظ غیر مسلسل حرکت کو روک لیتے ہیں۔

''ہم اس کی ذلت کر رہے ہیں وہ اس قدر شاندار ہے
جبکہ ہم اس پر تشدد کا ارادہ کرتے ہیں''

اور یہ سین مارسیلس کی تقریر کے ساتھ ایک خاص بلندی پر پہنچ جاتا ہے ــــــــ

''مرغ کی بانگ سُن کر وہ غائب ہو گیا
کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس زمانہ میں
جب ہمارے بچانے والے حضرت عیسیٰ کی پیدائش کا وقت آتا ہے

شاعری اور ڈرامہ

صبح کے وقت بولنے والی چڑیا رات بھر گاتی رہتی ہے"۔

اور پھر ہوریشیو کے جواب سے :

"میں نے بھی ایسا ہی کچھ سُنا ہے اور ایک حد تک اس پر یقین بھی رکھتا ہوں مگر
دیکھو صبح سُرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی اس مشرقی پہاڑی پر پڑی ہوئی اوس پر
قدم قدم آ رہی ہے۔
ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیئے"۔

یہ عظیم شاعری ہے اور بے انتہا ڈرامائی بھی۔ لیکن یہ ڈرامائی اور شاعرانہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ جب ہم اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس سے ایک قسم کا موسیقانہ نقش (Design) اُبھرتا ہے کہ جس نے ہمارے جذبات کی نبض کو غیر شعوری طور پر، دھیما بھی کر دیا ہے اور تیز بھی۔ یہ بات دیکھیئے کہ مارسلیس کے آخری الفاظ میں سوچے سمجھے شاعرانہ انداز کا احساس ہوتا ہے۔ جب ہم یہ مصرعہ پڑھتے ہیں ———

"مگر دیکھو صبح سُرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی اس مشرقی پہاڑی پر پڑی ہوئی اوس
پر قدم قدم آ رہی ہے"

تو ہم ایک لمحہ کے لئے کرداروں سے آگے نکل جاتے ہیں۔ ہوریشیو کی بات چیت سے کسی بدنظمی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سین کے تغیرات قانون کے تابع رہتے ہیں اور ساتھ ساتھ موسیقانہ اور ڈرامائی بھی۔ ذرا دیکھیئے کہ ہوریشیو کے دو مصرعوں سے پہلے، جن کا میں نے دو مرتبہ حوالہ دیا ہے، تمہید کے طور پر ایک سطر سادہ ترین مقامی زبان میں ادا کی گئی ہے جو نظم بھی ہے اور نثر بھی۔ اور اس کے فوراً بعد ایک بے ربط سی ترکیب استعمال ہوتی ہے جو اسٹیج کی ہدایت سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

"ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیئے!"

اسٹیج کے فن اور موسیقی کے نقطۂ نظر سے عظیم شعری ڈرامہ میں دو رُخے اور یک رُخے نقش کا تجزیہ اور مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات واضح کی جا سکتی ہے کہ شیکسپیئر نے اس

شاعری اور ڈرامہ

موسیقانہ نقش کو صرف ایک ہی سین میں پیش نہیں کیا بلکہ پورے کھیل میں اس بات کو قائم رکھا ہے۔ لیکن اس ایک سین کا مُطالعہ یہ بات دکھانے کے لئے کافی ہے کہ عظیم منظوم ڈرامہ کی شاعری صرف مکالموں کی آرائش ہی نہیں کرتی، جو بحیثیت ڈرامہ کے نثر میں بھی اچھی طرح بیان کئے جا سکتے ہیں بلکہ یہ ڈرامہ کو بے انتہا ڈرامائی اور کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے۔ یہ اس امر کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ سامعین کے لئے شاعری کا زیادہ اہم کام یہ ہے کہ جب وہ تھیٹر میں بیٹھ کر ہملٹ جیسے کھیل کو سنتے اور دیکھتے ہیں تو وہ اس بات سے بالکل بے خبر رہتے ہیں اور اس کا اثر صرف محض انہی لوگوں پر نہیں ہوتا جو شاعری کو پسند کرتے ہیں بلکہ ان پر بھی ہوتا ہے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں سے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے میری مراد وہ لوگ ہیں جو شاعری کی کتاب نہ پڑھ سکتے ہیں اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ عظیم منظوم ڈرامہ کا مقصد یہ ہونا چاہیئے کہ ایسے لوگ بھی غیر شعوری طور پر شاعری سے متاثر ہو سکیں اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو آج کے ڈرامہ نگار کو ڈرامہ لکھتے وقت اپنے ذہن میں رکھنا چاہیئے۔

اب تک نثر پر نظم کی فوقیت کے میں نے دو فوائد گنوائے ہیں۔ ایک تو شعری وزن کا برانگیختہ کرنے والا اثر، جو غیر شعوری طور پر سننے والوں پر ہوتا ہے اور دوسرا، اسلوب کے گھٹتے بڑھتے موسیقانہ اثر سے، ڈرامے کے امکانات کو گہرا اور مضبوط کرنے کی قوت۔ ممکن ہے یہ چیزیں آپ کو ڈرامہ میں ایسے اضافے معلوم ہوں جو اثر و تاثر میں شدّت تو ضرور پیدا کر دیتے ہیں لیکن اس کے اثر کو بدلتے نہیں ہیں۔ اس سے زیادہ کا دعویٰ تو میں خود بھی نہیں کرتا۔ میرا دعویٰ تو لے دے کے صرف اتنا ہی ہے کہ وہ ہر چیز جو اسٹیج پر نثر میں بیان ہو سکتی ہے وہ نظم میں بھی ہو سکتی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا کہ نظم میں ڈرامائی وسعت نثر سے کہیں زیادہ ہے۔ مثال کے طور پر میتر لنک کے ڈراموں ہی کو لیجیے۔ وہ نثر میں لکھے گئے ہیں لیکن ان میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو شاعری میں ہوتی ہیں۔ اور میتر لنک کے ڈراموں کی اس خصوصیت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ نثر میں شاعرانہ ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ایک ڈرامہ نگار نظم کی بہ نسبت زیادہ یک رنگ اور زیادہ یکساں

شاعری اور ڈراما

رہے۔ اسے حقیقت پسندی کو ترک کرنا ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ کردار نگاری کو بھی قربان کرنا پڑتا ہے اور یہ اس مماثلت اور فرق کو اسٹیج کے کرداروں' اپنے اور ان لوگوں کے مابین جنھیں ہم جانتے پہچانتے ہیں، قبول کرنے کا نتیجہ ہے کہ ہم ایک کھیل کے مہتم بالشان تاثرات حاصل کر سکتے ہیں' خواہ وہ کھیل المیہ ہو یا نشاطیہ۔ درحقیقت نثر میں شعری ڈراما کچھ تو شعری روایت کی وجہ سے محدود ہے اور کچھ ہمارے اس روایتی عقیدہ کی وجہ سے کہ "شاعری کے لیے کون سا موضوع مناسب ہے اور اسے پیش کرنے کا کون سا موزوں طریقہ ہے"۔

لیکن جہاں تک منظوم اور منثور ڈراما کے فرق کا تعلق ہے میں تو یہ کہوں گا کہ بڑا فرق یہی ہے کہ شعری نثر میں ڈراما کو زیادہ شاعرانہ ہونا پڑتا ہے اور عام نثر کے کھیل شعور و آگاہی کے اعتبار سے محدود ہوتے ہیں۔ یہ زیادہ سے زیادہ ہمیں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے ماتحت' جانی بوجھی دنیا میں لے جا سکتے ہیں اور اس طرح اس دُنیا کے بارے میں ہمارے ادراک کو تیز تر کر سکتے ہیں۔ ہم اس میں اپنی دنیا کے متعلق بہت کچھ دیکھ سکتے ہیں۔ انسانوں اور مختلف قسم کے لوگوں کے تعلقات اور اختلافات پر' اس سے کہیں زیادہ جو کچھ ہم اپنی روزمرہ کی زندگی میں ازخود دیکھتے ہیں، روشنی ڈال سکتے ہیں۔ اسی میں کرداروں کو ہماری معمولی فہم کے مطابق برتاؤ کرنا پڑتا ہے اور انہیں اس قسم کی زندگی کا نمائندہ بننا پڑتا ہے جس سے ہم عام طور پر آشنا ہوتے ہیں۔ منثور ڈرامے سے ہماری مروجہ شعوری زندگی کے ترتیب وار جذبات و محرکات کے غیر محدود پھیلاؤ اور ان احساسات کی دھن کو ہم صرف خفیف طور پر یا پھر عمل سے غیر ارادی علیحدگی کے لمحات میں دیکھ سکتے ہیں) بڑی حد تک حاشیہ آرائی تو ضرور ہوتی ہے لیکن یہ حاشیہ آرائی ڈرامائی شاعری کے عظیم تر شدید لمحات میں زیادہ گہرائی کے ساتھ پیش کی جا سکتی ہے۔ عظیم ڈرامائی شاعری میں، عظیم ترین منثور ڈراما کے مقابلہ میں' احساسات کے وسیع تر پھیلاؤ کو بہتر طریقہ پر بیان کیا جا سکتا ہے۔

ایک منظوم کھیل میں (جیسا کہ نثر کے ڈراما میں ہوتا ہے) ڈراما نویس کے اشخاص، کردار کے بالکل مطابق ہونے چاہئیں لیکن ان میں ایک پہلوداری ہوتی ہے اور عام طور پر نامعلوم

دنیاؤں کے بھی نئے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔ اس میں الفاظ کے ذریعے وہ احساسات بیان ہو سکتے ہیں جو صرف موسیقی کے ذریعہ ہی بیان کئے جا سکتے ہیں۔

جب میکبتھ اپنے مشہور الفاظ، جو یوں شروع ہوتے ہیں، ادا کرتا ہے:

"کل اور کل اور کل"

یا جب اوتھیلو کا، اچانک اور غیر ارادی طور پر، اپنے غصے سے بھرے ہوئے خسر اور اُس کے دوستوں سے، سامنا ہوتا ہے تو وہ بے ساختہ یہ خوب صورت الفاظ ادا کرتا ہے:

"اپنی چمک دار تلواروں کو رکھ دو ورنہ شبنم انھیں زنگ خوردہ کر دے گی۔"

تو ہم صرف یہ محسوس نہیں کرتے کہ شیکسپیئر نے یہ مصرعے صرف اس لئے لکھے ہیں کہ خوب صورت مصرعے اُس نے کہہ لئے تھے اور وہ ان کو کہیں نہ کہیں استعمال کرنا چاہتا تھا۔ ہم یہ محسوس نہیں کرتے کہ وہ کردار سے متعلق "غیر ضروری" ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ سب مصرعے، ایک طرح سے، کردار سے بہت آگے اور بہت بلند ہیں۔ وہ الفاظ جو میکبتھ نے ادا کئے ہیں۔ کمزور انسان کی ذہنی پریشانیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو بے دلی کے ساتھ خواہشات سے مجبور ہو گیا ہے اور جس کی بیوی نے اپنی خواہشات اس پر ٹھونس دی ہیں اور خود مر کر اسے بالکل تنہا اور بغیر کسی وجہ کے اکیلا بھی چھوڑ دیا ہے۔ اوتھیلو کے بول طنز، وقار اور بے خوفی کو ظاہر کرتے ہیں اور ساتھ ساتھ ہمیں اس بات کا بھی احساس دلاتے ہیں کہ رات کا وقت ہے۔ لیکن یہ مصرعے، اس انسان کے مافی الضمیر اور اندرون کو ظاہر کرنے کے علاوہ، کردار سے آگے بڑھ جاتے ہیں اور ایک ایک لمحہ کے لئے زندگی، عبادت اور رقص کی بلندیوں تک، ایک خاص شگفتگی کے ساتھ، جو عظیم شاعری کا خاصہ ہے، بلند ہو جاتی ہے۔ اس شگفتگی اور خوش طبعی کے پیچھے عظیم ترسنجیدگی کا ایک سیلاب رواں دواں نظر آتا ہے حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامائی شاعری کی عظمت کا نتیجہ ہے کہ وہ ہمیں ایک دم حقیقت کی کئی سطحیں دکھا دیتی ہے۔

ہم پر کئی نسلوں سے "خیالات کے ڈرامہ" کا تسلط اور غلبہ رہا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ڈرامہ

نگار کے سامنے کوئی سیدھا سادا یا قولِ محال قسم کا لائحہ عمل ہو یا پھر وہ کوئی ایسا مسئلہ اپنے سامعین کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہو جسے وہ خود اپنے اپنے طریقہ پر حل کر سکیں۔ یا پھر اس کے سامنے کوئی انسانی نمونہ یا مثالی موقع و محل ہو۔ جسے وہ ڈرامہ میں دکھانا چاہتا ہو۔ سامعین اور نقاد اس کی تشریح چاہتے ہیں وہ پوچھتے ہیں کہ آخر وہ کون سا خیال ہے جسے ڈرامہ نویس بیان کرنا چاہتا ہے۔ ملارمے کے اس ریمارک کے پیشِ نظر کہ شاعری خیالات سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ الفاظ سے، میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ڈرامہ خیالات سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ انسانوں سے وجود میں آتا ہے۔ ایک سنجیدہ قسم کے نقاد نے، میرے تازہ ترین ڈرامہ کی پہلی رات کو مجھ سے یہ سوال کیا کہ میرے کھیل کے معنی اور اس کا مفہوم کیا تھا۔ میں نے اس کا جواب یہ دیا کہ میرا مقصد "حکمت" کی تشریح "عظیم تر" کے الفاظ میں کرنا تھا۔ آپ کا کیا خیال ہے کہ شیکسپیئر کیا جواب دیتا اگر آپ اپنی نوٹ بک اور پنسل لئے اس کے پاس جاتے اور ہملٹ کی پہلی رات کو اس سے یہ سوال پوچھتے کہ صاحب! ہملٹ ڈرامہ کا مفہوم اور مقصد کیا تھا میرا اپنا خیال یہ ہے کہ شاعری اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتی ہے، جس سے مصنف بھی بذاتِ خود واقف نہیں ہوتا۔ یہ سوال کہ مصنف کا اس سے کیا مطلب ہے، یا نظم لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں اس کا کیا مفہوم تھا، بذاتِ خود ایک مہمل اور بے معنی سا سوال ہے۔ آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہملٹ یا کنگ لیئر جیسے کھیل ایک خیال یا ایک تصور کی تعبیر ہیں! ایسے کھیلوں کا کام تو بس صرف اتنا ہے کہ وہ خیالات و تصورات کو سننے اور پڑھنے والوں کے سامنے اشارتاً پیش کر دیں۔ میرا عقیدہ ہے کہ اگر لکھنے والا اپنی رائے دینے، اپنا نظریہ پیش کرنے یا اپنی روش کو منڈھنے کی کوشش کرنے لگے تو وہ کبھی بھی تخلیقی برانگیختگی اور قوت پیدا نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ کھیل میں یہ سب چیزیں موجود ہوں لیکن ایک عظیم کھیل مختلف قسم کے لوگوں کو مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس میں لاتعداد معنی و مفہوم کی صلاحیتیں پوشیدہ ہوتی ہیں! اس میں حد درجہ پہلوداری ہوتی ہے۔ اس کی ایک ایک بات سے مختلف مطالب نکلتے ہیں اور اس میں ہر

نسل کے لئے نئے اور تازہ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ ادبی تنقید کی تاریخ دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ عظیم تخلیق میں تخیل کیا کیا کرشمہ سازیاں دکھاتا ہے اور کیا کیا معنی اپنے اندر چھپا رکھتا ہے۔ وہ ہر دفعہ نئی آن اور نئی شان سے سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر شیکسپیئر ان تنقیدوں اور تفسیروں کو، جو گزشتہ تین سو سالوں میں اس کی تخلیقات پر لکھی گئی ہیں، پڑھتا تو کیا آپ کا خیال ہے کہ وہ کسی ایک نقاد کو یا اس نقاد کے تحریر کردہ کسی ایک جملہ کو دیکھ کر کہہ اٹھتا کہ "بس اس آدمی نے مجھے سمجھا ہے۔ میرا مطلب بھی یہی تھا" بلکہ وہ تو واقعی اپنے نا مختتم اور متنوع معنی کو دیکھ کر حیرت میں رہ جاتا اور اس بات کا صدق دل سے اعتراف کر لیتا کہ وہ بذات خود ان تمام معانی سے واقعی ناواقف تھا اور آخر میں وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ دیتا کہ "صاحب مجھے نہیں معلوم، ممکن ہے آپ ٹھیک ہوں"۔

یہی وہ چیز ہے جو تخلیقی تحریر کی دوامی اور عارضی اقدار میں امتیاز کرتی ہے۔ عارضی اقدار میں مصنف قطعیت کے ساتھ یہ جانتا ہے کہ اس کا کیا مطلب تھا اور اگر اس پر بھی سامعین اس کی بات کو نہیں سمجھ پاتے تو مصنف اپنی کوشش میں ناکام رہتا ہے اور چونکہ اس کے سامنے ایک متعین مقصد ہوتا ہے۔ ظاہر کرنے کے لئے ایک نقطۂ نظر ہوتا ہے، اس لئے جب وہ حالات جس میں وہ لکھا گیا تھا بدل جاتے ہیں تو اس کی تخلیق میں دلچسپی اور جاذبیت ختم ہونے لگتی ہے۔ لیکن ایک حقیقی اور تخلیقی تحریر میں مصنف ایسی چیز پیش کرتا ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا۔ صرف خداوند تعالیٰ ہی مخلوق کو سمجھ سکتے ہیں۔ انسانی تخلیق میں انسان تو صرف ایک آلہ ہے، ایک ذریعہ ہے، ضروری نہیں کہ مرد اور عورتیں، صرف اس بنا پر کہ انہوں نے بچّہ کو جنم دیا ہے، اسے اچھی طرح سمجھ بھی لیں۔ سمجھنے کے لئے سیکھنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ اگر یہ بات جسمانی تخلیق کے اعتبار سے درست ہے تو پھر یہ کیوں کر ممکن ہے کہ یہی بات فنکارانہ تخلیق کے اعتبار سے غلط ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ نثر کی بہت سی تخلیقات ایسی ہیں جن میں یہ خصوصیات فراوانی کے ساتھ پائی جاتی ہیں حالانکہ مجھے اب بھی اس بات پر شبہ ہے کہ ڈون کیخوٹے (Don Quisote)

شاعری اور ڈرامہ

اتنا ہی لازوال اور پہلو دار ہے جتنا فاؤسٹ۔ یا وہ آئندہ ایک ہزار سال تک زندہ رہ سکیگا۔ کیونکہ شاعری جہاں، نثر کے مقابلے میں، اظہار بیان اور ہیئت کا پہرہ بٹھا دیتی ہے جس کے حضور میں شاعر کو سربسجدہ ہونا پڑتا ہے، وہاں وہ غیر شعوری طور پر بے حد وبحساب قوتوں کو بھی جگا دیتی ہے ——— اسی وجہ سے میرا خیال ہے کہ جس بھرپور طمانیت کی ہم تھیئٹر سے توقع رکھتے ہیں وہ مکمل اور بھرپور طمانیت صرف ڈرامائی شاعری ہی عطا کر سکتی ہے۔

۱۹۵۱ء

شاعری اور پروپیگنڈا

..... سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ کوئی فن خصوصیت کے ساتھ اور خاص طور پر کوئی ادبی فن، خلا میں پروان نہیں چڑھ سکتا۔ عمل میں ہم سب لوگ مختلف دلچسپیاں رکھنے والی مخلوق ہیں اور ہماری عام دلچسپیوں میں سے بہت سی دلچسپیوں میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہے۔ مثال کے طور پر اس مواد کو پڑھیے جو 'ہُو از ہُو' میں ان حضرات نے بہم پہنچایا ہے جنھوں نے فارم کے اس خانہ کو جس پر لفظ 'تفریحات' لکھا ہے، اختصار کے ساتھ پُر کیا ہے۔ ایک مثال لے کر یوں کہا جا سکتا ہے کہ انعامی مقابلے کے لئے ایرانی بلیاں پالنے اور دوڑ میں شریک ہونے والی "کھلونا کشتیوں" میں کوئی ظاہری رشتہ نہیں ہے۔ یہ دلچسپیوں کی بے ربطی کی ایک انتہا ہے۔ دوسری انتہا یہ ہے کہ ہم اپنی دلچسپیوں میں اتحاد پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کسی شخص کے بارے میں یہ فرض کر لینا کہ وہ صرف 'بہترین شاعری ہی کو پسند کرتا ہے' اور یہ کہ وہ دنیا کی ساری بہترین شاعری کو بھی اسی طرح پسند کرتا ہے اور یہ کہ وہ ساری دوسرے درجہ کی شاعری کو دوسرے درجہ کی شاعری ہی سمجھ کر پسند کرتا ہے اور یہاں تک کہ وہ ساری بدترین شاعری سے یکساں طور پر نفرت کرتا ہے، ایک ایسی بات ہے جسے عجوبہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ کسی فن کا کوئی نقاد ایسا ہے یا ہو سکتا ہے جس میں توصیف کا خانہ ہی الگ ہو ـــــ نہایت منصفانہ

اور قطعی طور پر اس کی دوسری دلچسپیوں اور ذاتی جذبات سے علیحدہ ۔ اگر ایسا کوئی نقاد تھا یا ہے یا ہو سکتا ہے تو وہ نہایت لیچڑ نقاد ہوگا ، جس کے پاس کہنے کے لئے کچھ بھی نہیں ہوگا۔ اور دوسری طرف اس نقاد سے زیادہ کسی لیچڑ اور لغو نقاد کا تصوّر تک نہیں کیا جا سکتا جو تمام خارجی معیاروں کو ترک کر دے اور صرف اپنے تاثرات اور ردِ عمل کی رام کہانی سنائے۔ " شاہکاروں کے درمیان ایک سفر" میرا خیال ہے ، وہ فقرہ ہے جسے اناطول فرانس نے اپنی تنقید کو بیان کرنے کے لئے استعمال کیا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ یہ محض اس کے اپنے احساسات کا بیان ہے ـــــ تاہم یہ فقرہ اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ سفر شروع ہونے سے قبل شاہکار بحیثیت شاہکار پہلے سے موجود تھے ۔

لیکن یہ ظاہرہ قولِ محال ـــ ایک چیز کو مقصد بنانا تاکہ دوسری چیز حاصل ہو سکے ـــــ ریاکاری اور خود فریبی کا یہ ظاہرہ مسلک اس لئے صحیح ہے کہ خود انسانی روح کی فطرت میں یہ بات موجود ہے اور اتحاد و کمال حاصل کرنے کی ضرورت و خواہش میں یہ بات مضمر ہے ۔ میرا خیال ہے کہ ہم مختلف فنون میں اپنے مذاق کو ایک اکائی کی شکل میں ترتیب کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور بالآخر ایک نظریۂ حیات تک پہنچنا چاہتے ہیں اور جہاں تک ہمارا شعور ساتھ دیتا ہے ہم (فنون کے ساتھ) اپنی اس لطف اندوزی اور مذاق کو فلسفہ میں تبدیل کر لیتے ہیں اور اپنے فلسفہ کو اس طور پر مذہب سے ملا دیتے ہیں کہ ذاتی امور غیر ذاتی امور میں مل کر مکمل ہو جاتے ہیں۔ اس عمل سے ذاتی امور ختم نہیں ہو جاتے بلکہ زیادہ گہرے، زیادہ وسیع ، زیادہ ترقی یافتہ ، اپنے آپ سے زیادہ کچھ اور بن کر وہ اور زیادہ ذاتی ہو جاتے ہیں

میرے اندازے کے مطابق ، شاعری میں دلچسپی رکھنے والے ایک آدھ نہیں بلکہ لاتعداد افراد ہیں ۔ میرے خیال میں تنقیدی نظریے کی غلطیوں میں ایک یہ بھی ہے کہ وہ ایک طرف ایک فرضی شاعر کا تصور کر لیتی ہے اور دوسری طرف ایک فرضی قاری کا۔

شاعری اور پروپیگنڈا

میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ شاعر کے صحیح محرکات اور ساتھ ساتھ قاری کے صحیح رد عمل میں بہت زیادہ فرق ہے لیکن ان کے اس فرق میں ایک ممکن ترتیب ایک ممکن ربط بھی موجود ہے۔ اس سلسلے میں ایک طرف مسٹر بلیجیون کو اور دوسری طرف مسٹر رچرڈس کو رکھ کر دیکھئے۔ ایک انتہا یہ ہے کہ شاعری کو محض معنی کے اعتبار سے پسند کیا جا رہا ہے، یعنی محض اس لئے پسند کیا جا رہا ہے کہ یہ ہمارے اپنے عقاید و تعصبات کا اظہار کر رہی ہے ——— جس کے معنی یہ ہوئے کہ شاعری کی شعریت پر توجہ نہ دی جائے۔ دوسری انتہا یہ ہے کہ شاعری کو محض اس لئے پسند کیا جا رہا ہے کہ شاعر نے اپنے مواد کو مکمل فن کی شکل دے دی ہے ——— جس کے معنی یہ ہوئے کہ مواد سے عدم توجہی برتی جائے اور شاعری سے ہماری لطف اندوزی کو زندگی سے الگ کر دیا جائے۔ جہاں تک پہلی انتہا کا تعلق ہے وہ سرے سے (شاعری سے) لطف اندوزی ہی نہیں ہے اور دوسری انتہا ایک مجرد تصور سے لطف اندوزی ہے جسے محض شاعری کا نام دے دیا گیا ہے لیکن ان دو انتہاؤں کے درمیان توصیف کا ایک مربوط سلسلہ واقع ہے جن میں سے ہر ایک کی اپنی اپنی محدود اہمیت ہے۔

توصیف کے اس سلسلے کی اہمیت کا اندازہ مختلف شعرائے کے بنیادی عوامل کا جائزہ لینے سے ہو جاتا ہے۔ ہم سہولت کے لئے تین مختلف قسم کے شاعروں کا تقابل کرتے ہیں۔ ایک طرف تو فلسفیانہ شاعر ہیں جیسے لکریشس اور دانتے، جو ایک فلسفۂ حیات کو پہلے سے مانتے ہیں اور جو اپنی نظموں کی تعمیر ایک خیال کے مطابق کرتے ہیں۔ دوسری طرف شیکسپیر یا سوفوکلس جیسے شاعر ہیں جو رائج الوقت خیالات کو قبول کر لیتے ہیں اور انہیں اپنے تصرف میں لے آتے ہیں لیکن جن کے کلام میں عقیدہ کا مسئلہ بہت حیلہ باز اور بہت چکرانے والا ہے۔ آخر میں ایک اور قسم بھی ہے جس کی مثال میں گوئٹے کو پیش کیا جا سکتا ہے ——— جو کسی مخصوص نظریے کو پورے طور پر نہیں مانتے اور زندگی کے

شاعری اور پروپیگنڈا

مختلف نظریوں کو اسلئے دیکھتے ہیں کہ انہیں شاعری میں استعمال کیا جائے، بلکہ جو اپنی ذات میں کم و بیش فلسفی اور شاعر کا منصب ملا کر ایک کر لیتے ہیں ——— یا شاید ولیم بلیک یعنی وہ شعرا جن کے اپنے خیالات اور اپنے عقیدے ہیں اور جن پر وہ پورا ایمان رکھتے ہیں۔

کچھ شاعروں کی ایسی ملی جلی قسم بھی ہے کہ یہ کہنا نا ممکن ہو جاتا ہے کہ وہ کہاں تک اپنی شاعری کی بنیاد اپنے خیالات و عقائد پر رکھتے ہیں، اور محض اپنی شاعری میں استعمال کرنے کی وجہ سے کسی چیز پر وہ کس حد تک ایمان رکھتے ہیں۔ اگر میں سچے شاعر کے یہ امکانی محرکات پیش کرنے میں حق بجانب ہوں (اور بالکل اسی طرح شاعری کے "قاری" کے بھی، تو مسٹر بلجیون اور مسٹر رچرڈس کے نظریات میں قابل قدر تبدیلی کرنی پڑے گی۔ کیونکہ "غیر ذمہ دار پروپیگنڈا" بسا اوقات کم غیر ذمہ دار ہوتا ہے اور بعض اوقات کم پروپیگنڈا بھی ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر لکریشس اور دانتے ایسے شاعر ہیں جنھیں یقیناً مسٹر بلجیون "پروپیگنڈہ باز" کہیں گے لیکن دراصل یہ وہ لوگ ہیں جو خاص طور پر ذمہ دار اور باشعور ہیں۔ دانتے کے مقصد سے واقف ہونے کے لئے صرف Convivio تھا اور Can - Grande کے نام اس کا خط پڑھ لینا کافی ہے۔

ملٹن بھی شعوری طور پر پروپیگنڈسٹ تھا لیکن یہاں ہمیں ایک اور فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ لکریشس اور دانتے کے فلسفے، جیسے کہ وہ ایک دوسرے سے مختلف ہیں، اب بھی انسانیت پر اثر انداز ہونے کی پوری قوت رکھتے ہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ آج کوئی بھی قاری ملٹن کے دینی نظریات سے متاثر ہو سکتا ہے۔ میرے خیال میں اس کی وجہ یہ ہے کہ لکریشس اور دانتے دونوں اپنی عظیم شاعری میں ان دو نظریات کا نچوڑ پیش کر رہے ہیں، جو مغرب کے ذہن میں، تاریخ میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں، جب کہ ملٹن عظیم شاعری میں صرف و محض وہ نظریہ پیش کر رہا ہے جو بڑی حد تک اس کی اپنی ایجاد کر

شاعری اور پروپیگنڈا

اور ایک ایسی نرالی بدعت کا اظہار کر رہا ہے جو اس کے اپنے دماغ میں پیدا ہوئی تھی ملٹن کے کلام میں شاعری کی عظمت کو اس کی فکر سے، جو وقیع ہے، الگ کرنا بہت زیادہ آسان ہے۔ اسی لئے ملٹن، رچرڈس کے نقطۂ نظر سے بہت زیادہ قابل فہم ہے کیونکہ ملٹن کو پڑھتے وقت، میرا خیال ہے، ہم دینیات یا فلسفہ کی طرف مائل ہوئے بغیر، شوکت شاعری میں کھو جاتے ہیں۔ یہ دیکھنے کیلئے کہ آیا ایک ادبی فنکار ایک غیر ذمہ دار پروپیگنڈسٹ ہے یا نہیں ہمیں مختلف زمانوں کے تعلق سے مقصد کے تنوع اور اثر کے تنوع، دونوں پر نظر رکھنی ہوگی۔ ملٹن کا یہ زبردست اثر، میرا خیال ہے، صرف ایک زمانے کے لئے مخصوص تھا اور لکریشس اور دانتے کا اثر ہر زمانے کے لئے ہے میں نہیں سمجھتا کہ ملٹن اب بھی وہ اثر رکھتا ہے۔ عمومی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی ادب پارے کے حقیقی اثر میں پروپیگنڈا کے عنصر کا انحصار یا تو نظریہ اور اصولوں کی اہمیت پر ہوگا یا پھر ادب پارے کی زمانی قربت پر۔ "دی وے آف آل فلیش" جیسی کتاب کا اثر مجھے یقین ہے، ہٹلر کے فوراً بعد آنے والی نسلوں پر تو حسب منشا ہوا لیکن اس کا دوسری نسلوں پر وہ اثر ہرگز نہیں ہوا۔

آپ اس سے شاید یہ نتیجہ اخذ کریں کہ اس طرح کسی فن پارے سے لطف اندوز ہونا یا اسے پرکھنا ناممکن ہے تا وقتیکہ اتنا وقت نہ گزر جائے کہ وہ نظریہ ہی فرسودہ ہو جائے تاکہ ہم صرف اسے دیکھیں اور قبول کر لیں؛ مسٹر رچرڈس — ہم یہی مطالبہ کرتے ہیں، چند سو سال انتظار کیجئے، اور پھر ہمیں خود معلوم ہو جائے گا کہ کوئی ادب پارہ کتنا اچھا ہے۔ اس کے کئی وجوہ ہیں جن کی بنا پر یہ سیدھا سادا حل کام نہیں دے سکتا۔ ایک تو یہ کہ جب ایک مصنف، زمانی یا نسلی اعتبار سے ہم سے اتنا دور ہو کہ ہم اس کے مواد کے بارے میں کچھ نہ جانتے ہوں اور اس کے عقائد کو بالکل سمجھ نہ سکتے ہوں تو اس صورت میں ہم اس کے کلام سے بھی بحیثیت شاعری لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ ہومر کی شاعری سے

شاعری اور پروپیگنڈا

لطف اندوز ہونے کے لئے ہمیں یونانی لغت، یونانی قواعد گردان اور صرف و نحو سے زیادہ کچھ اور جاننے کی ضرورت ہے اور جتنا زیادہ ہم خود کو قدیم یونان کی زندگی میں رچاتے بساتے جائیں گے اور جتنا زیادہ ہم اس دنیا کو اپنے تخیل میں از سر نو تخلیق کرتے جائیں گے اتنا ہی زیادہ ہم اس دنیا کی شاعری کو بہتر طریقے پر سمجھتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے جائیں گے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ افسوس زمانہ لازمی طور پر بے تعلقی پیدا نہیں کرتا۔ وہ یا تو محض چند ایسے تعصبات کا بدل بن جاتا ہے جو فنکار کی حمایت میں جاتے ہیں یا چند ایسے تعصبات کا جو اس کے خلاف جاتے ہیں مسٹر رچرڈس کے شاگردوں کی وہ رائے دلچسپ ہے جو "عملی تنقید" میں ڈون کی عظیم سانیٹ کے بارے میں دی گئی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ان طالب علموں کی یہ غلط فہمی ڈون کے زمانے کی دینیات سے لاعلمی کی وجہ سے اتنی نہیں ہے جتنی کم و بیش دوسرے قسم کے ان عقائد کو بالارادہ قبول کرنے کی وجہ سے ہے جو ہمارے دور میں رائج ہیں۔

میں نے لکریشس اور دانتے کو ذمہ دار پروپیگنڈسٹ کہا ہے مگر کچھ شاعر ایسے بھی ہیں جنھیں پروپیگنڈسٹ کہنا زبردستی کی بات ہو۔ شیکسپیئر ہی کو لیجئے، وہ اول الذکر کی طرح کبھی کوئی مخصوص فلسفیانہ نظام پیش نہیں کرتا۔ میں جانتا ہوں کہ ایسی بہت سی کوششیں کی گئی ہیں اور آئندہ بھی کی جاتی رہیں گی کہ جن میں اس نظریۂ زندگی کو صاف اور واضح نثر میں پیش کیا گیا ہے جس پر شیکسپیئر ایمان رکھتا تھا۔ میں یہ بھی جانتا ہوں کہ زندگی کے بہت سے نظریے شیکسپیئر کے کلام سے اخذ کئے جا چکے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ایسی کوششیں بے جا یا سرے سے بے کار ہیں۔ شیکسپیئر کی بابت فلسفہ بنانے کا رجحان اتنا ہی فطری ہے جتنا خود زندگی کے بارے میں فلسفہ بنانے کا رجحان۔ فرق صرف یہ ہو کہ شیکسپیئر کا فلسفہ دانتے کے فلسفہ سے ایک بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ بیتھوون کے فلسفے سے زیادہ قریب ہے۔ اس بات سے میرا مطلب یہ ہے کہ ہم

شاعری اور پروپیگنڈا

میں سے ان لوگوں کو جو بیتھوون سے محبت کرتے ہیں، اس کی موسیقی میں ایک ایسی چیز ملتی ہے جسے ہم موسیقی کے معنی کہہ سکتے ہیں حالاں کہ ان 'معنی' کو ہم الفاظ میں بیان کرنے سے قاصر ہیں، لیکن یہی وہ معنی ہیں جو کسی نہ کسی طرح ہماری پوری زندگی میں ٹھیک بیٹھتے ہیں۔ یہ چیز محض بیتھوون کی فنی مہارت کی توصیف نہیں ہو، بلکہ یہ ایک ایسی چیز ہے جو اسے جذباتی عمل میں تبدیل کر کے ایک دستور العمل بنا دیتی ہے، شیکسپیئر بھی یقیناً ہم پر اثر انداز ہوتا ہے لیکن وہ چونکہ ہر شخص کی تعلیم، مزاج اور ادراک و شعور کے مطابق اثر انداز ہوتا ہے اور چونکہ ہمیں کوئی ایسا نشان نہیں ملتا جس سے کسی شخص کے ذہن پر اس اثر کا، جو شیکسپیئر کرنا چاہتا تھا، پتہ چل سکے، اس لئے اسے پروپیگنڈا کہنا ایک عجیب وغریب سی بات ہوگی۔

جب ہم مسٹر وہائٹ ہیڈ کے مرشد یعنی شیلی اور ورڈز ورتھ کو دیکھتے ہیں تو معاملہ کچھ اور دکھائی دیتا ہے۔ مسٹر وہائٹ ہیڈ پر ان لوگوں کے اثر کو دیکھتے ہوئے ہم یقیناً انھیں غیر ذمہ دار پروپیگنڈسٹ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن مجھے شبہ ہو کہ وہائٹ ہیڈ جیسے انسان پر ان کا اثر، براہ راست ان کے خیالات کے ابہام سے تعلق رکھتا ہے یا پھر اس اثر کی وجہ یہ ہے کہ وہ لوگ چند چیزوں کی تفصیل بیان کرنے کے بجائے انہیں بلا ثبوت مان لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر کٹر عیسائی مشکل سے دانتے کو عیسائیت کی توثیق کرنے والا مانیں گے۔ کٹر مادہ پرست مشکل سے لکریشس کو مادیت یا جوہریت کا علمبردار تسلیم کریں گے۔ دانتے اور لکریشس کی شاعری میں اسے جو کچھ ملے گا، وہ "جمالیاتی" توثیق ہے، یعنی فن میں زندگی کے ان نظریوں کا جزوی جواز جن کے یہ دونوں علمبردار ہیں اور اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ہم شدید طور پر جمالیاتی توثیق کے اسی پہلو سے متاثر ہیں۔ یہ بات واضح لہے کہ کوئی نظام یا کوئی بھی نظریہ حیات جو عظیم فن کو پروان چڑھائے، ہمارے لئے بمقابلہ اس نظام یا نظریہ حیات کے جو کمتر درجے کے فن کو جنم دے یا پھر سرے سے کسی فن کو ہی

جنم نہ دے، زیادہ قابلِ قبول ہے۔ اس کے برخلاف میں نہیں سمجھتا کہ کوئی عیسائی پورے طور پر 'بدھ فن' کی یا کوئی بدھ کسی عیسائی فن کی پورے طور پر توصیف کرسکتا ہے۔

مجھے شبہ ہے کہ مسٹر وہائٹ ہیڈ جمالیاتی توثیق کا وہ استعمال نہیں کر رہے ہیں جسے میں مقبول سمجھتا ہوں۔ آپ اقوال یا حکیمانہ مقولوں کی تلاش میں کسی شاعر کا مطالعہ کرکے بھی اسے حاصل نہیں کرسکتے، یا پھر آپ اُن شعرائے سے ہاتفِ غیبی کی الہامی صفات وابستہ کرکے بھی اسے حاصل نہیں کرسکتے۔ آپ صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں شاعر نے اپنی شاعری کی تخلیق میں ان خیالات کو استعمال کیا ہے اور اس طرح یہ واضح کر دیا ہے کہ یہ خیالات کچھ اقدار کو جنم دے سکتے ہیں بلکہ انہوں نے کچھ اقدار کو جنم دیا بھی ہے۔ نتیجہ کے طور پر یہ خیالات صرف ایک نظریہ کے طور پر ہم نہیں ہیں بلکہ فن کے ذریعہ نہیں زندگی میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ایسا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ پہلے کسی شیلی یا کسی ورڈز ورتھ کے فن کی قدر و قیمت متعین کی جائے۔ یعنی سوال کیا جائے کہ شاعر نے جو فلسفہ استعمال کیا ہے وہ کتنا مکمل، کتنا دانش مندانہ اور کتنا واضح ہے اور شاعرانہ سطح پر اس نے اس فلسفہ کو کس کمال تک پہنچایا ہے۔ پھر یہ بھی کہ یہ نظریہ اس نے کہاں سے حاصل کیا اور یہ خود زندگی کا کس قدر احاطہ کرتا ہے؟ اس قسم کے سوالات ہمیں پہلے اٹھانے ہوں گے۔ کسی فلسفے کی بابت شاعری جو کچھ ثابت کرتی ہے وہ یہ ہے کہ اس میں زندگی کا کتنا امکان موجود ہے ——— کیونکہ زندگی میں فلسفہ اور فن دونوں شامل ہیں۔

لیکن سوال یہ ہے کہ کیا فلسفہ کی عظمت اور جامعیت حقیقی یا نظریاتی اعتبار سے شاعری کی عظمت سے کوئی تعلق رکھتی ہے؟ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ایک شاعر کسی ادنیٰ فلسفہ کو ادبی فن میں پوری طرح اور زیادہ استادانہ مہارت کے ساتھ استعمال کرکے اس کو زیادہ وسیع بنا رہا ہے اور دوسرا شاعر بہتر فلسفہ کو کام میں لانے کے باوجود کم تسلی بخش طریقے پر برتے کار لا رہا ہے۔ تاہم اس بات پر شک نہیں کیا جاسکتا کہ 'صحیح ترین' فلسفہ

شاعری اور پروپیگنڈا

عظیم ترین شاعروں کے لئے بہترین مواد فراہم کرتا ہے۔ اس لئے آخر کار شاعری کی اہمیت اس فلسفہ سے بھی متعین ہوگی جسے وہ اپنی شاعری میں بروئے کار لا رہا ہے اور ساتھ ساتھ فنی عمل پذیری کی تکمیل اور موزونیت سے بھی۔ کیونکہ شاعری — اور یہاں مجھے مسٹر رچرڈس کی رائے سے اتفاق ہے — اس بات کا اقرار نہیں ہو کہ فلاں چیز صحیح ہے بلکہ شاعری کسی صداقت کو زیادہ اصلی اور زیادہ حقیقی بنانے کا نام ہے۔ شاعری ایک حسی تجسیم کی تخلیق کا نام ہے۔ یہ لفظوں کو گوشت پوست دینے کا کام ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ شاعری کے لئے لفظوں میں مختلف خوبیاں اور مختلف کیفیات ہوتی ہیں اور ساتھ ساتھ گوشت پوست کی بھی مختلف خوبیاں اور مختلف سیرتیں ہیں۔ حقیقتاً، جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا ہے، کچھ اقسام کی شاعری کے لئے ضروری ہے کہ شاعر اس فلسفہ پر ایمان رکھتا ہو جس کو وہ استعمال میں لا رہا ہے۔ بہرحال میں فلسفہ کی اہمیت پر ضرورت سے زیادہ زور دینا نہیں چاہتا یا اس سلسلے میں ایسی بات نہیں کرنا چاہتا۔ گویا فلسفہ ہی شاعر کے لئے خصوصی مواد فراہم کرتا ہے۔ جب ہم لکریشس اور دانتے کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ شاعر نے فلسفے اور اپنے فطری احساسات کے درمیان ایسا اتحاد پیدا کر دیا ہے کہ ایک طرف فلسفہ حقیقی ہو گیا ہے اور دوسری طرف احساسات بلند، گہرے اور شاندار ہو گئے ہیں۔

اور ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ شاعری کا 'استعمال' بھی بنی نوع انسان کے لئے وہی کام کرتا ہے جو فلسفہ کا استعمال۔ جب ہم انسانی دستور العمل کے طور پر فلسفہ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم ایسا صرف اس لئے نہیں کرتے کہ ہم ایک فلسفہ چھانٹ لیں اور پھر اسے صحیح مان کر اختیار کر لیں، یا پھر ہم سارے فلسفوں کو مان کر اپنا ایک الگ فلسفہ بنا لیں ہم زیادہ تر ایسا 'مفروضہ' کی مشق کے لئے کرتے ہیں یا پھر خیالات سے دل بہلانے کے لئے؛ ذہن کی مشق کیلئے جب ہم کسی فلسفی کی فکر کا گہرا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم اسی کی طرح سوچنے لگتے

شاعری اور پروپیگنڈا

ہیں، اور اس طرح ایک تجربے سے دوسرے تجربے میں داخل ہوتے رہتے ہیں، اور اس طرح بغیر ایمان لائے، صرف فہم کی مشق کے طور پر، جہاں تک ایسا ممکن ہو، ہم کسی بات کی تہہ تک پہنچ جاتے ہیں جہاں پہنچ کر ہم ایمان بھی لے آتے ہیں اور اس کا ادراک بھی کر لیتے ہیں۔ یہی حال اس تجربے سے ملتا ہے جو شاعری میں ملتا ہے۔ ہم عینی طور پر ایسی شاعری میں پناہ لیتے ہیں جو شاعرانہ سطح پر ہمارے اس عقیدے کا اظہار کرے جس پر ہم خود ایمان رکھتے ہیں مگر ہم شاعری سے اس وقت تک ہم کنار نہیں ہو سکتے جب تک ہم آزادی کے ساتھ شعری تخلیق کی متنوع دنیاؤں میں آ جا نہ چکے ہوں۔ عملاً ہمارے ادبی فیصلے ہمیشہ خطا پذیر ہوتے ہیں کیونکہ لازمی طور پر ہم ایسی شاعری کی بڑھا چڑھا کر تعریف کرتے ہیں جو کسی ایسے نظریۂ حیات کی تجسیم کرتی ہو جسے ہم سمجھتے اور قبول کرتے ہیں لیکن ہم ایسی شاعری کو واقعتاً اس وقت تک اتنا بلند مقام نہیں دے سکتے جب تک ہم شاعری کی ان دنیاؤں میں داخل ہونے کی کوشش نہ کریں جہاں ہماری حیثیت ایک اجنبی کی ہو۔ شاعری یہ ثابت نہیں کرتی کہ فلاں چیز صحیح ہے۔ شاعری تو صرف 'کُل' کے تنوع کو تخلیق کرتی ہے جو ذہنی و جذباتی عناصر سے مرکب ہوں، جن میں جذبات، فکر کا جواز پیش کر رہے ہوں اور فکر، جذبات کا۔ شاعری یا تو کامیابی کے ساتھ یہ بات پایۂ تصدیق کو پہنچا دیتی ہے کہ فکر و خیال کے کچھ عالم ممکن ہیں، یا پھر وہ اس میں ناکام رہتی ہے۔ شاعری احساس کے لئے ذہنی توثیق کا کام کرتی ہے اور فکر کے لئے جمالیاتی توثیق مہیا کرتی ہے۔

(سنہ ۱۹۳۰ء

بودلیئر

وہ چیز جسے بودلیئر کی صحیح تعریف کہہ سکتے ہیں انگلستان میں ذرا دیر سے پیدا ہوئی اور خود فرانس میں اب بھی ناقص اور جانب دارانہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ بودلیئر کی قدر و قیمت اور اس کا مقام متعین کرنے کی مشکلات کے خاص وجوہ ہیں۔ ایک چیز تو یہ ہے کہ بودلیئر کچھ باتوں میں اپنے زمانہ کے نقطۂ نظر سے کافی آگے تھا اور اس کے باوجود شدت سے اپنے زمانے کا ایک جزو تھا اور بڑی حد تک اپنے زمانے کی اچھائیوں، برائیوں اور فیشن میں برابر کا شریک رہا۔ دوسری چیز یہ ہے کہ اس نے اپنے بعد آنے والے شعراء کی نسل کی تشکیل میں بڑا اہم حصہ لیا۔ ایک طرح سے یہ اسکی بدقسمتی تھی کہ انگلستان میں پہلی بار فراخدلی کے ساتھ سوئن برن کے ذریعہ اس کا تعارف ہوا اور پھر سوئن برن کے پیروکاروں نے اسے اپنا لیا۔ وہ ایک آفاقی شاعر تھا اور اس کے ساتھ اس فیشن میں محصور بھی تھا جسے پیدا کرنے میں خود اس نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا۔ دائمی کو عارضی سے الگ کرنا، خود آدمی اور اس کے 'اثر' میں فرق کرنا اور پھر آخر میں انگریزی شعراء کی اس مجلس سے اسے الگ کرنا، جس نے سب سے پہلے اس کی تعریف و توصیف کی تھی، کوئی معمولی کام نہیں ہے۔ اس کی 'جامعیت' بذات خود مشکلات پیدا کرتی ہے کیونکہ اب بھی حمایتی نقادوں کو بودلیئر کی یہ جامعیت اس بات کی ترغیب دیتی ہے کہ وہ اسکو خود اپنے عقیدوں کا سرپرست سمجھیں۔

بودلیئر

اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ بودلیئر کے نثری کارناموں کی اہمیت کو اجاگر کیا جائے۔ اس مقصد کا جواز اسکی ایک تصنیف[1] کے انگریزی ترجمے سے بھی پیدا ہو جاتا ہے جس کا مطالعہ اسکی شاعری کے طالب علم کے لئے بے حد ضروری ہے۔ اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ کیا بودلیئر "بدی کے پھول" کے مصنف کے علاوہ بھی کچھ اور قابل قدر پہلو رکھتا ہے تاکہ ہم اس کتاب کے بارے میں کسی قدر اپنے خیالات پر نظرثانی کر سکیں۔ بودلیئر اس وقت سامنے آیا جب "فن برائے فن" ایک مسلمہ اصول تھا۔ وہ احتیاط جو اس نے اپنی نظموں میں برتی اور اپنے زمانے کے رجحان کے برخلاف، جو انگلستان اور فرانس دونوں میں اس وقت پایا جاتا تھا، اس نے صرف ایک 'دیوان' شائع کرنے پر اکتفا کیا۔ اس امر نے اس خیال کو پیدا کیا کہ بودلیئر ایک ایسا فن کار ہے جو کلیتہً "فن برائے فن" کا قائل ہے۔ فی الحقیقت یہ نظریہ کسی بھی شخص پر پورا نہیں اترتا۔ کسی نے بھی اسے پیٹر سے کم اہمیت نہیں دی کہ جس نے متعدد سال نہ صرف اس نظریہ کی تشریح میں بلکہ اسے ایک نظریۂ حیات کے طور پر پیش کرنے میں صرف کئے۔ کسی چیز کی تشریح کرنے اور اسے نظریہ کے طور پر پیش کرنے میں فرق ہے لیکن وہ ایک ایسا اصول فرور تھا جس نے توصیف و تنقید کو بھی متاثر کیا ہے اور ساتھ ساتھ بودلیئر کے بارے میں صحیح رائے قائم کرنے میں بھی مشکلات پیدا کی ہیں۔ وہ فی الحقیقت اس سے کہیں زیادہ عظیم انسان تھا جتنا کہ اب تک اسے سمجھا جاتا رہا ہے، حالانکہ شاید وہ اس قدر کامل شاعر نہیں تھا۔

بودلیئر کو میرا خیال ہے کہ "نامکمل دانتے" کے نام سے موسوم کیا جاتا رہا ہے۔ اس بات کو جو بھی معنی چاہیئے دے لیجئے۔ یہ بات صحیح ہے کہ بہت سے لوگ جو دانتے کی شاعری سے لطف اندوز ہوتے ہیں، بودلیئر سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں لیکن دونوں کے درمیان فرق بھی اتنا ہی اہم ہے جتنی دونوں کے درمیان مشابہتیں اہم ہیں۔ بودلیئر کی انفرادی خصوصیات

---

[1] Journaux Intimes مترجمہ کرسٹوفر اشروڈ۔ مطبوعہ بلیک مور پریس۔

بودلیئر

اور اہمیت کے اعتبار سے دانتے سے بہت مختلف ہے۔ لیکن میرا خیال ہے، اس سے زیادہ صحیح بات یہ ہے کہ بودلیئر کو بعد کے دور کا اور زیادہ محدود گوئٹے کہا جائے۔ جیسا کہ ہم نے اب اسے سمجھنا شروع کیا ہے، وہ بھی اپنے دور کی اسی طرح نمائندگی کرتا ہے جس طرح گوئٹے نے اس سے پہلے اپنے دور کی کی تھی۔ موجودہ نسل کے نقاد کی حیثیت سے پیٹر کوئی نیل نے حال ہی میں اپنی کتاب "بودلیئر اور اشاریت پسندی" میں کہا ہے کہ

> "اس میں اپنے زمانہ کا شعور گہرا تھا۔ اس نے اس وقت اس کا سانچہ متعین کر لیا تھا، جب وہ ابھی نامکمل ہی تھا اور — کیونکہ حال کے بارے میں یہ صرف ہماری غلط خیالی ہے جو ہمیں مستقبل قریب کو دیکھنے سے باز رکھتی ہے اور چھوٹے میلانات اور تقاضوں کے علاوہ حال اور اس کے اصل تقاضوں کے بارے میں ہماری عدم واقفیت ہے — اس نے جمالیاتی اور اخلاقی دونوں سطح پر ان بہت سے مسائل کا بخوبی اندازہ کر لیا تھا جن سے جدید شاعری کی قسمت آج بھی وابستہ ہے"

ایسے میں اس آدمی کا، جو اپنے دور کا ایسا گہرا شعور رکھتا ہو تجزیہ کرنا دشوار ہے۔ وہ اپنے دور کی حماقتوں میں شریک ہوا اور ساتھ ہی ساتھ اپنے دور کی ایجادات کا پورا احساس رکھتا ہے۔ بودلیئر اور ساتھ ساتھ گوئٹے دونوں میں اپنے زمانے کی قدامت پسند لغویات موجود ہیں۔ جرمن شاعر، کہ جو اعتبار سے ہمیشہ مکمل صحت اور آفاقی تجسس کی علامت رہا ہے اور فرانسیسی شاعر کہ جو مریضانہ ذہنیت اور کام میں مخصوص محویت کی علامت رہا ہے کے درمیان مشابہت بظاہر مہمل سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن اتنا زمانہ گزر جانے کے بعد اب دونوں آدمیوں میں "صحت" اور "مریضانہ ذہنیت" کے درمیان فرق برائے نام رہ گیا ہے۔ اب ہمیں گوئٹے کی صحت مندی میں تصنع اور عالمانہ تنگ نظری معلوم ہوتی ہے، بالکل

بودلیر

ویسے ہی جیسے بودلیر کی مرض پسندی ہیں۔ ہم صحت اور مرض، دونوں کے رجحان سے اب آگے نکل آئے ہیں اور اب یہ دونوں صرف دو محض بے قرار، نکتہ رس اور متجسس ذہن کے نمائندہ ہیں کہ جو اپنے زمانہ کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ دونوں آدمی ایسے تھے جن میں حد درجہ فہم و ذکاوت بھی تھی اور بصیرت بھی۔ یہ بات صحیح ہے کہ گوئٹے ایسے بہت سے موضوعات میں دلچسپی رکھتا تھا جنھیں بودلیر نے ہاتھ تک نہیں لگایا۔ لیکن بودلیر کے زمانے تک یہ بات ضروری بھی نہیں رہی تھی کہ آدمی اپنے دور کا شعور حاصل کرنے کے لئے اتنی مختلف چیزوں میں دلچسپی لے۔ اب جو ہم گزشتہ زمانے پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں گوئٹے کا ذوقِ مُطالعہ علمی ظاہرداری کا ایک کھیل معلوم ہوتا ہے (حالانکہ یہ بات بھی تمام تر صحیح نہیں ہے) بودلیر کی بیشتر نثری تحریریں (پو کے تراجم کے علاوہ، جو انگریزی داں قاری کے لئے زیادہ اہم نہیں ہیں) اتنی ہی اہم ہیں جتنی گوئٹے کی بیشتر تحریریں۔ یہ تحریریں یقیناً "بدی کے پھول" کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں لیکن مصنف کے بارے میں ہماری توصیف کو بھی بے انتہا وسیع کر دیتی ہیں۔

ایک زمانہ میں بودلیر کی 'بدی' پر سنجیدگی سے غور کرنے کا رواج تھا، جیسے آجکل بودلیر کو ایک سنجیدہ کیتھولک عیسائی کے طور پر پیش کرنے کا رجحان ہے۔ آرا کے اختلاف میں ضرورت اس امر کی ہے کہ Journaux Intimes کی تمہید کے طور پر کچھ اظہارِ خیال کیا جائے۔ میرے خیال میں یہ بات کہ بودلیر بنیادی طور پر عیسائی ہے' اول الذکر بات کے مقابلے میں زیادہ صحیح ہے لیکن اس میں بھی معقول احتیاط کی ضرورت ہے جب بودلیر کے بدی کے تصور (ابلیسیت) کو اس کے کم قابلِ قدر لوازمات سے الگ کر دیا جاتا ہے تو اس کا یہ نظریہ، عیسائیت کے ایک حصہ کا، حالانکہ یہ حصہ بھی بہت اہم ہے، مبہم الہامی تصور بن کر رہ جاتا ہے۔ بدی (ابلیسیت) بذاتِ خود، اگر یہ محض ظاہرداری نہیں ہے، عیسائیت میں چور دروازے سے داخل ہونے کی ایک کوشش تھی۔

حقیقی الحاد، جو صرف زبانی جمع خرچ نہ ہو، بلکہ اصل میں حقیقی ہو، جانب دارانہ عقیدہ کی پیداوار ہے۔ حقیقی الحاد بچے ملحد کے لئے بھی اتنا ہی ناممکن ہے جتنا ایک بچے عیسائی کے لئے۔ یہ دراصل عقیدے کے اقرار ہی کا ایک طریقہ ہے۔ جانبدارانہ عقیدے کا یہ عمل Journaux Intimes کی سطر سطر سے ظاہر ہوتا ہے۔ بودلیئر کے سلسلے میں جو بات اہم ہے وہ اس کی دینی معصومیت ہے۔ وہ اپنے لئے عیسائیت کو دریافت کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وہ اسے ایک فیشن کے طور پر اختیار نہیں کر رہا ہے، یا سماجی اور سیاسی اسباب میں نہیں تول رہا ہے یا کسی مصلحت کی بنا پر ایسا نہیں کر رہا ہے، وہ ایک طرح سے اس کی ابتدا کر رہا ہے اور دریافت کنندہ ہونے کے باعث اسے پورے طور پر یقین نہیں ہے کہ وہ کیا دریافت کر رہا ہے اور وہ کہاں پہنچے گا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایک فرد ہو کر بھی وہ کام کر رہا ہے جو بیسیوں نسلوں کی متفقہ کوششوں سے پورا ہوتا ہے۔ اس کی عیسائیت مبتدیانہ اور ادھوری ہے۔ زیادہ سے زیادہ اس کی بے اعتدالیاں ٹرٹولیئن[1] کی طرح ہیں حتیٰ کہ ٹرٹولین کو بھی پورے طور پر کٹر اور متوازن نہیں کہا جا سکتا۔ اس کا منشاء یہ ہرگز نہیں تھا کہ وہ عیسائیت کی پابندی کرے اور اس پر عمل کرے بلکہ ——— جو اس کے اپنے زمانہ کے لئے بہت زیادہ فروری تھا۔ اس کی 'ضرورت' کو واضح کرے۔

بودلیئر کی مرض پسندی کے مزاج کو یقیناً نظرانداز نہیں کیا جا سکتا، اور کوئی بھی شخص جس نے کریپے کی تحریروں کو پڑھا ہے یا فرانسوے پورشے کے مختصر سوانحی مقالے پڑھے ہیں، مرض پسندی کے اس مزاج کو نہیں بھول سکتا۔ اگر ہم نے اسے افسوسناک مرض سمجھ کر نظرانداز کر لیا یا اس کی تحریروں سے صحت مند عناصر کو غیر صحت مند عناصر سے الگ کرنے کی کوشش کی تو ہم بھٹک جائیں گے۔ مرض پسندی کے بغیر اس کی کوئی بھی تحریر

---

[1] رومن عالم دین Apologeticus اس کی اہم ترین تصنیف ہے۔

نہ وجود میں آسکتی تھی اور نہ وہ بامعنی ہوسکتی تھی۔ اس کی کمزوریوں کو ملا کر ایک طاقت در اکائی بنائی جاسکتی ہے۔ میرے اس ادعا میں یہ بات مضمر ہے کہ نہ گوئٹے کی "صحت" اور نہ بودلیئر کی "بیماری" بذات خود کوئی اہمیت رکھتی ہے۔ جو بات اہم ہے وہ یہ کہ ان دونوں آدمیوں نے اپنی صلاحیتوں سے کس طرح فائدہ اٹھایا۔ دنیا کی نظر میں اور مناسب طور پر بھی زندگی کے امور میں بودلیئر قطعی طور پر سخت ناقابل برداشت اور اوندھی کھوپڑی کا انسان تھا۔ ایسا انسان جس میں احسان فراموشی اور غیر معاشرت پسندی کی طرف خاص رجحان تھا ـــــ ناقابل برداشت حد تک بد دماغ۔ اور جس میں ہر کام کو خراب کر دینے کی خچر کی سی قوت ارادہ تھی۔ اگر اس کے پاس روپیہ ہوتا تو وہ اسے بےطرح لٹا دیتا۔ اگر دوست ہوتے تو انہیں ناراض کر دیتا، اور اگر کوئی چیز خوش قسمتی سے حاصل ہو جاتی تو اس سے نفرت کرتا۔ اس میں ایسے شخص کا تکبر تھا جو اپنے اندر بڑی کمزوریاں اور بڑی قوتیں محسوس کرتا ہو۔ "عظیم جینئس" ہونے کے باوجود اس میں صبر تھا، اور نہ وہ قوت جو اپنی کمزوریوں پر حاوی آسکے۔ برخلاف اس کے اس نے اسے نظریاتی مقاصد کے حصول پر لگایا۔ ایسے عمل کے اخلاقی پہلو پر بے انتہا بحث ممکن ہے، مگر بودلیئر کے لئے یہ ذہنی قوتوں کو آزاد کرانے کا ذریعہ تھا، اور یہی وہ میراث اور یہی وہ سبق ہے جو اس نے ہمیں دیئے ہیں۔

وہ ایسے لوگوں میں تھا جو عظیم قوت رکھتے ہیں لیکن محض "تکلیف اٹھانے" کی قوت۔ وہ نہ تو تکلیف سے فرار حاصل کرسکا اور نہ اس سے ماورا ہوسکا۔ لہٰذا اس نے اپنی تکلیف کو اپنی ذات میں "سمو لیا"۔ مگر اس بے انتہا منفعل قوت اور ادراک سے، جس کو کوئی درد لگا نہ سکتا تھا وہ جو کچھ کرسکا، تھا کہ خود اپنی تکلیف کا مطالعہ کرے اور اس کمزوری میں وہ دانتے سے بالکل مختلف ہی حتیٰ کہ وہ دانتے کے جہنم کے کسی کردار کی طرح بھی نہیں ہے۔ مگر برخلاف اس کے وہ تکلیف جو بودلیئر نے اٹھائی، ایک مثبت روحانی مسرت کا امکان بھی اپنے اندر رکھتی ہے۔ حقیقتاً اس کے تکلیف اٹھانے کے طریقہ میں ایک

قسم کے مافوق الفطرت اور کامل انسان کا وجود نظر آتا ہے۔ وہ ہمیشہ خالص انسانی اور خالص فطری امور کو رد کر دیتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر، نہ وہ فطرت پسند ہے، نہ انسانیت پسند۔ یا تو اس لئے کہ وہ خود کو حقیقی دنیا کے مطابق بنانے سے قاصر ہے اور وہ اسے جنت یا جہنم میں تبدیل کر لیتا ہے یا اسلئے کہ وہ جنت اور جہنم کا ایسا تصور رکھتا ہے کہ وہ موجودات کو رد کر دیتا ہے۔ یہ دونوں باتیں اس کے کلام سے ظاہر ہیں۔ اس کے اقوال میں بہت کچھ رومانی رجحان موجود ہے " یہ دیو کے سے پر زمین پر چلنے میں حارج ہیں"۔ یہ بات وہ شاعر اور الباٹروس[1] دونوں کے بارے میں کہتا ہے، مگر وثوق کے ساتھ نہیں، مگر اس بات میں اسکی ذات اور دنیا کے متعلق اہم حقیقت نظر آتی ہے۔ اسکی اس بیزاری کو اسی طرح سمجھایا جا سکتا ہے جس طرح ہر چیز نفسیاتی اور حیاتیاتی اصطلاحوں کے ذریعہ سمجھائی جا سکتی ہے مگر مخالف نقطۂ نظر سے، یہ اس تیزابیت کی صحیح شکل ہے، جو روحانی زندگی کی طرف ناکامیاب جدوجہد سے پیدا ہوتی ہے۔

(۲)

میں یہ کہنے کی جسارت کرتا ہوں کہ محض نظموں سے بودلیئر کے ذہن کے مفہوم اور معنی کو سمجھنا ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ ان نظموں کی ہیئت کی خوبی، ان کے فقروں کا کمال اور ان کی سطحی ہم آہنگی سے ظاہرہ طور پر ایک مخصوص اور مکمل ذہن کا تاثر پیدا ہو سکتا ہے۔ حقیقتاً مجھے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلاسیکی فن کی ظاہرہ ہیئت ان میں موجود ہے لیکن اندرونی ہیئت نہیں ہے۔ یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ہیئت کے کمال کی طرف انیسویں صدی کے کچھ

---

[1] ایک بہت بڑا پرندہ جسے ملاح Cape Sheep بھی کہتے ہیں۔ اس پرندے کے متعلق بہت سی حکایتیں مشہور ہیں، مثلاً یہ کہ وہ ہوا میں سوتا ہے کیونکہ اڑتے وقت اس کے پر بظاہر حرکت نہیں کرتے۔ ملاحوں کے خیال میں اسے مارنا مہلک ہے۔

بودلیئر

رومانی شاعروں کی احتیاط صرف اس بات کی کوشش تھی کہ اپنی اندرونی ابتری و ہیجان کو عام نظروں سے چھپایا جائے۔ فنکار کی حیثیت سے بودلیئر کا اصل دعویٰ یہ نہیں ہے کہ اس نے ایک سطحی ہیئت حاصل کر لی بلکہ یہ ہے کہ وہ زندگی کی ہیئت کی تلاش میں تھا۔ کمتر درجہ کی ہیئت میں وہ حقیقتاً تھوفائل گوئیتیر کی بھی برابری نہ کر سکا، جس کے نام اس نے بڑے معنی خیز انداز میں اپنی نظمیں معنون کی ہیں۔ گوئیتیر کی معمولی نظموں میں سے جو بہترین ہیں، ہمیں ایک تسکین ملتی ہے۔ ہیئت اور اندرونی جذبات کے درمیان توازن نظر آتا ہے جو ہمیں بودلیئر کے ہاں نہیں ملتا۔ بودلیئر میں تکنیکی صلاحیت گوئیتیر سے زیادہ تھی مگر اس کے جذبات کا جوش ہمیشہ برتن کو توڑتا نظر آتا ہے۔ اس کے آلات، جن سے میری مراد قدرتِ الفاظ اور عروض سے نہیں ہے بلکہ امیجری کے ذخیرہ سے ہے (اور ہر شاعر کی امیجری کا ذخیرہ کہیں نہ کہیں آکر محدود ضرور ہو جاتا ہے) نہ تو پورے طور پر رد کر دینے کے قابل ہیں اور نہ انہیں کافی کہا جا سکتا ہے۔ سسکی رنڈیاں، خانگیاں، یہودنیں، سانپ، بلیاں لاشیں مل کر ایک ایسا عالم بناتی ہیں جو زیادہ دیرپا ثابت نہیں ہوا۔ اس کا شاعر یا ڈون ژوان ایک ایسے رومانی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں جس کا بہت آسانی کے ساتھ سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ بودلیئر کے ذخیرے سے ویتا نووا[1] (Vita Nauva) یا کا دانتے کی امیجری کے ذخیرہ سے مقابلہ کیجئے تو معلوم ہوتا ہے کہ کئی صدی قبل کے لوگوں کے برابر بھی اس کے کلام میں زندہ رہنے کی قوت نہیں ہے۔ اس کا مقابلہ جس حد تک یہ مقابلہ مفید ہو دانتے اور شیکسپیئر سے کیجئے تو وہ نہ صرف کمتر درجہ کا شاعر معلوم ہو گا، بلکہ ایسا شاعر بھی جس کے کلام میں فنا پذیر عناصر کا بہت زیادہ حصہ شامل ہو گیا ہے۔

اس بات سے یہ کہنا مقصود ہے کہ بودلیئر ایک مخصوص دَور کا شاعر ہے۔ یقیناً وہ

---

[1] دانتے کی ایک نظم

بودلیئر

رومانیت کی پیداوار تھا اور اپنی فطرت سے وہ شاعری میں رومانیت کا پہلا باغی بھی تھا۔ وہ ہر شخص کی طرح صرف اس مواد سے کام لے سکا جو موجود تھا۔ یہ واضح ہے کہ رومانی دور کا کوئی شاعر چند رجحان کے علاوہ، کلاسیکی شاعر ہو ہی نہیں سکتا۔ اگر شاعر مخلص ہے تو وہ عام ذہنی کیفیت کا اظہار' انفرادی فرق کے ساتھ ضرور کریگا، ـــ فرض کے طور پر نہیں بلکہ اس لئے کہ وہ اس میں شریک ہوئے بغیر رہ ہی نہیں سکتا۔ ایسے شاعروں کے سلسلے میں ہمیں اکثر ان کی نثری تصانیف بلکہ ڈائریاں اور نوٹس پڑھ کر بہت مدد مل سکتی ہے۔ ایسی مدد جس سے ان کے دل و دماغ اور مقاصد' مواد اور نصب العین کے درمیان فرق کیا جا سکے۔

وہ بات، جو بودلیئر کی شاعری کو اس بدقسمتی سے بچائے رہی جس کا، انیسویں صدی کے' زیادہ تر، فرانسیسی شاعر اس وقت تک شکار ہو چکے ہیں اور جیسا کہ ایم دلیری نے "بدی کے پھول" پر اپنے حالیہ دیباچہ میں کہا ہے کہ وہ ایک جدید فرانسیسی شاعر ہے، جو غیر ممالک میں مقبول ہے' آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ ایک حد تک یہ اس تکنیکی کمال کی وجہ سے ہی جس کی تعریف ممکن نہیں اور جس نے بعد کے شاعروں کے لئے اس کی شاعری کو، نہ صرف اسکی اپنی زبان میں' ایک کبھی ختم نہ ہونیوالا مطالعہ بنا دیا ہے۔ ہم یہ سطور پڑھ کر

اس دنیا میں (وہ) روحیں جو یہاں غلام تھیں کھیل رہی ہیں
وہاں اندھیارے میں اور عالم فراموش میں
بہت دور، ان جرموں اور ان گناہوں سے
ان کے غم پھول کی طرح کھِل رہے ہیں
اور ان کی بھینی خوشبو۔ ایک راز کی طرح
تنہائی کی گہرائیوں میں آ رہی ہے۔

ایک لمحہ کیلئے محسوس کرتے ہیں کہ یہ میلارمی کا تحریر کردہ ایک زیادہ صاف و رواں ٹکڑا ہے اور الفاظ کی ترتیب ایسی اچھوتی ہے کہ ہم گرے کی' ایلی جی' سے سرقہ کو آسانی سے

نظر انداز کر جاتے ہیں، جب ہم پڑھتے ہیں،[۵]

ناچ رہے ہیں غم زدگی اور تھکن کے اثرات

تو ہم لافورژ کے پیرس میں پہنچ جاتے ہیں۔ بودلیئر نے فرانسیسی شاعروں کو اسی فیاضی سے حصہ تقسیم کیا جس فراخدلی سے اس نے انگریزی اور امریکی شاعروں سے لیا تھا۔ سین کے عروض کی نئی تشکیل کا اکثر ذکر کیا جاتا رہا ہے۔ یہ حقیقی فرد ہے مگر ممکن ہے کہ اس پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا رہا ہو کیونکہ بعض اوقات یہ ایک کرتب سا معلوم ہونے لگتا ہے مگر اس کے بغیر بھی بودلیئر کا تنوع، اس کی سوجھ بوجھ اور حاضر دماغی نہایت وسیع اور بے پایاں رہیگی۔

علاوہ بریں امیجری کے اس ذخیرہ کے علاوہ جو اس نے استعمال کئے اور جو اب فرسودہ معلوم ہوتے ہیں، اس نے شاعری کو معاصر زندگی کی امیجری کے نئے ذخیرہ سے امکانات دیئے

...... پرانے محلہ کے بیچوں بیچ پُر پیچ راہوں میں

جہاں انسانیت خشم ناک قوت کے ساتھ کچلی جا رہی ہے

مجھے ایک بوڑھا عیاش دکھائی دیتا ہے جو سر کو نیہوڑائے چلا جا رہا ہے

پریشان ہے اور دیواروں کو حسرت سے تک رہا ہے جیسے کوئی شاعر۔

یہ سطور ایک نئی چیز کا اضافہ کرتی ہیں — ایک ایسی چیز کا جو جدید زندگی میں آفاقی ہے (آخری سطر کا مقابلہ، جو اپنی طنز کی بنا پر کو دیڑ کی پیش بینی کرتی ہے بودلیئر کی نظم برکت' (بینی ڈکشن) سے' جس سے کتاب شروع ہوتی ہے، کیا جا سکتا ہے) نہ صرف عام زندگی کی امیجری کے استعمال ہی سے نہیں اور نہ صرف ایک جدید بڑے شہر کی فرومایہ

۵!

And Leaves the world to darkness and to me —Gray.

زندگی کی امیجری سے بلکہ اس امیجری میں رفعت اور شدتِ احساس پیدا کر دینے سے ـــ انکو جوں کا توں پیش کر دینے کے باوجود انکو کچھ اور بنا دینے سے ـــ بودلیئر نے دوسرے لوگوں کے لئے آزادی اور طرزِ ادا کا ایک طور قائم کر دیا۔

زبان کی یہ ایجاد ایسے وقت پر جب فرانسیسی شاعری ایسی ایجاد کیلئے بھوک سے بیقرار تھی، بودلیئر کو عظیم شاعر، اور شاعری میں اسے سنگ میل کا درجہ دینے کیلئے کافی ہے۔ دنیا کی ہر زبان کی جدید شاعری میں حقیقتاً بودلیئر عظیم ترین مثال ہے کیونکہ اسکی نظم اور اسکی زبان ہی مکمل تجدد سے قریب ترین ہے جس کا ہم لوگوں نے تجربہ کیا ہے لیکن زندگی کے بارے میں طرزِ فکر کا یہ تجدد بھی کم انقلاب آفریں اور کم اہم نہیں ہے۔ اپنی شاعری میں وہ اب اتنا قابل تقلید نمونہ نہیں رہا ہے۔ یا ایک ایسا سرچشمہ نہیں رہا ہے جس سے پیاس بجھائی جاسکے، بلکہ 'خلوص' کے فرض کی یاد دہانی کرانے والا ہے، جو ایک مقدس کام ہے یقیناً خلوص کی راہ سے وہ کبھی نہ ہٹ سکا۔ خلوص کے سطحی نشان (میرے خیال میں یہ بات اب تک نہیں کہی گئی) اس کے ہاں اکثر و بیشتر نظر نہیں آتے جیسا کہ میں نے اظہار کیا ہے، اس کی بہت سی نظمیں اپنے روحانی مخرج سے ناکافی حد تک دور ہیں اور بائرن کے خاندان اور ابلیسی اخوت کا پتہ دیتی ہیں۔ سیاہ گروہ کی ابلیس پرستی بہت کچھ فضا میں موجود تھی۔ اس کی نمائش کرنے میں بودلیئر اپنے دور کی آواز ہے مگر میں یہ کہوں گا کہ بودلیئر کے ہاں، اور یہ بات کسی اور کے ہاں نہیں ملتی، اسکو کچھ اور معنی دے کر نجات دلائی گئی ہے۔ وہ وہی آلات اور ساز و سامان استعمال کرتا ہے لیکن ابلیس پرستی کی اشاریت کو اپنے شعور کی حدود تک محدود نہیں کر سکتا۔ اس کا مقابلہ ہیوسمین کی نظموں میں La Bas, En Route, A Rebours سے کیجئے۔ ہیوسمین، جو اپنے دور کا بہترین واقعیت پسند تھا، اپنی شیطنت کو صرف اس وقت دلچسپ بنانے میں کامیاب ہوتا ہے جب وہ اسے سطحی طور پر برتتا ہے اور جب وہ اسے محض اپنے دور کے اظہار کا ذریعہ بناتا ہے (جیسا کہ میں سمجھتا ہوں)، ایسے امور میں اسکی دلچسپی، عیسائیت میں

اس کی دلچسپی کی طرح، ایک حقیر چیز ہے۔ ہیوسمین صرف ایک دستاویز پیش کرتا ہے۔ بودلیئر اگر اس مضحکہ خیز شعبدہ بازی میں مصروف بھی ہوتا تو بھی وہ ایسا نہ کرتا۔ حقیقت میں بودلیئر کو بھوتوں، سیاہ گروہ اور رومانی بے دینی سے تعلق نہیں ہے بلکہ اس کے سامنے خیر و شر کا حقیقی مسئلہ ہے۔ یہ وقتی الحاد سے زیادہ اور کچھ نہیں ہے کہ وہ الحاد کی رائج الوقت ایمجری اور الفاظ استعمال کرتا ہے۔ انیسویں صدی کے وسط کا وہ دور (جو بہترین عالم میں بھی، گوئٹے کے الفاظ میں تیز رفتاری، پروگراموں، پلیٹ فارموں، سائنسی ترقی انسانیت پسندی اور انقلابات کا دور ہے، جس نے کوئی اصلاح نہیں کی، بلکہ تیزی سے ترقی معکوس کی طرف لے گیا۔ بودلیئر نے دیکھ لیا کہ جو چیزیں حقیقتاً اہم ہیں وہ گناہ اور نجات ہیں۔ یہ اسکی دیانت داری کا ثبوت ہے کہ وہ اس طرف اتنا ہی بڑھا جتنا وہ ایمان داری کے ساتھ بڑھ سکتا تھا۔ اس سے زیادہ نہیں۔ ایک ایسے شخص کے لئے جو مابعد والتیئر (وہ والتیئر جو نوکروں کا راہبر تھا) کے فرانس کا مشاہدہ کر رہا ہے' ایک ایسے شخص کے لئے جس نے نیپولین حقیر کی دنیا کو بمقابلہ وکٹر ہیوگو کے زمانہ کے' زیادہ واضح طور پر دیکھا ہے' ایک ایسے شخص کیلئے جو اسی کے ساتھ ساتھ اپنے زمانے کے Saint Sulpicerie سے کوئی نسبت نہیں رکھتا، گناہ کی حقیقت ایک "نئی زندگی" کی معرفت ہے اور مردود ہونے کا امکان انتخابی اصلاح، استصواب رائے، جنسی اصلاح و لباس کی اصلاح کی دنیا میں ایک ایسی زبردست تسکین کا باعث ہے کہ مردود ہونا بذات خود نجات کا ایک فوری طریقہ معلوم ہوتا ہے — جدید زندگی کی بیزاری سے نجات کا۔ کیونکہ آخر کار یہ زندگی میں کچھ نہ کچھ معنی ضرور پیدا کر دیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہی وہ چیز ہے جس کے اظہار کی بودلیئر کوشش کر رہا ہے اور یہی وہ چیز ہے جو اسے شیلی اور بائرن کی تجدید پسند پروٹسٹنٹ ازم سے ممتاز کر دیتی ہے۔ سوئن برن کے معنی میں یہ 'بظاہر گناہ' ہے لیکن عیسائیت کے دائمی نظریۂ گناہ کے معنی میں یہ ایک 'حقیقی گناہ' ہے اور یہی وہ تصور ہے جو بودلیئر کے

ذہن پر حاوی رہتا ہے۔

تاہم، جیسا کہ میں نے کہا، شر کا تصور خیر کے تصور میں پوشیدہ ہے۔ یہاں بھی دیکھا کہ بودلیر بظاہر الجھا دیتا ہے اور شاید وہ ضرور الجھا دیتا ہے) بدی کو بدی کی نمائشی علامتوں سے الجھا دیتا ہے اور یہ تاثر دیتا ہے کہ بودلیر کو نیکی کے تصور پر پختہ یقین نہیں ہے۔ اس کے ہاں محبت کا رومانی تصور کبھی پورے طور پر غائب نہیں ہوتا لیکن وہ کبھی پورے طور پر اس کے سامنے ہتھیار بھی نہیں ڈالتا۔ La Baleon میں، جسے ایم دلیری، بودلیر کی خوبصورت ترین نظم شمار کرتا ہے، اور میرا خیال ہے کہ وہ ٹھیک ہے، سارا رومانوی خیال موجود ہے لیکن اس کے علاوہ کچھ اور بھی ہے، یعنی کسی ایسی چیز کی طرف بڑھنا جو ذاتی رشتوں کے اندر نہیں پائی جا سکتی لیکن جو ایک حد تک ان رشتوں کی بدولت جزوی طور پر ظہور میں آ سکتی ہے۔ درحقیقت بیشتر رومانی شاعری کی یاسیت اس وجہ سے ہے کہ انسانی رشتے، انسانی خواہشات کے لئے کافی نہیں ہیں لیکن یہ یاسیت بمقابلہ ان خواہشات کے، جو انسانی ہونے کے باعث ان کو آسودہ کرنے میں ناکام رہتی ہیں، بلند تر مقصد سے وابستہ انسانی خواہشات پر بے اعتقادی کی وجہ سے ہے۔ انسانی ہستی کی ناخوشگوار ضروریات میں سے ایک یہ ہے کہ ہمیں خود ہی چیزوں کو تلاش کرنا پڑتا ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو دانتے کا بیان، کم از کم شاعروں کے لئے ناقابل قبول ہوتا۔ بودلیر کے ہاں ساری رومانوی غم انگیزی ملتی ہے لیکن وہ ایک نئے قسم کی رومانوی ہڑک ایجاد کرتا ہے — فرار کی شاعری اور غلاظت پسندی کی شاعری اس کی اسی ہڑک کا ایک حصہ ہے۔ زیر نظر کتاب کے ایک خوبصورت پیراگراف میں، جس کی سرخی "میرا دل ننگا کر کے رکھ دیا" ہے، وہ تصور کرتا ہے کہ جہاز یہ کہہ رہے ہیں کہ "ہم سے کب یہ خوشی اور سکون چھین لیا جائے گا۔؟" اور اس کا چھوٹا جانشین لافورژ استعجاب سے یوں کہتا ہے، "جتنے وہ حسین ہیں اتنے ہی وہ جھٹلا دیئے جاتے ہیں۔" فراریت کی شاعری جو معاصر فرانس میں ویلیری لاربال کے شاعرانے اوبارنابوتھ کی نظموں کی مرہون منت ہے، بنیادی طور

پر اس میں بودلیئر کے اس پیراگراف کو سامنے رکھتے ہوئے، روحانی مسرت کے رجحان کا ایک مبہم اقرار ملتا ہے۔

لیکن فطری کو روحانی سے، وحشی کو انسانی سے اور انسانی کو مافوق الفطرت سے ہم آہنگ کرنے میں بودلیئر دانتے کے مقابلہ میں اناڑی معلوم ہوتا ہے۔ بہتر سے بہتر اور بڑی حد تک جو کچھ کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ وہ جو کچھ جانتا تھا وہ اس نے خود ہی تلاش کیا۔ اپنی تصنیف Journaux Intimes میں اور خصوصاً "میرا دل ننگا کر کے رکھ دیا" والے حصہ میں وہ بہت کچھ عورت اور مرد کی محبت کے بارے میں کہتا ہے۔ ایک مثل جو خاص اہمیت رکھتی ہے یہ ہے "محبت کے انوکھے اور اعلیٰ ترین جذبات کا مزا بدی کے یقین سے آتا ہے"۔ میرے خیال میں اس کا مطلب یہ ہے کہ بودلیئر نے سمجھ لیا تھا کہ جو چیز مرد اور عورت کے رشتوں اور جانوروں کی مجامعت میں امتیاز پیدا کرتی ہے، وہ خیر و شر اور نیکی و بدی کا ادراک ہے (اخلاقی نیکی اور بدی کا ادراک جو فطری نیکی اور بدی یا پیورٹین صحیح اور غلط سے مختلف چیز ہے) نیکی کا مبہم اور نامکمل رومانوی تصور رکھتے ہوئے وہ اس بات کو سمجھنے کی اہلیت ضرور رکھتا تھا کہ جنسی فعل بدی کی حیثیت سے، جدید دنیا کی فطری، حیات آفریں، زندہ دل مشین کے مقابلہ میں زیادہ با وقار اور کم بیزار کن ہو۔ کیونکہ بودلیئر کے لئے جنسی فعل کم از کم ایسی چیز ضرور ہے جو نمک سلیمانی سے ہرگز مماثل نہیں ہے۔ جب تک ہم انسان ہیں، ہم جو کچھ کرتے ہیں، وہ یا تو شر ہو گا یا خیر۔ اور جب تک ہم اپنے عمل سے خیر و شر کو جنم دیتے رہتے ہیں، ہم انسان رہتے ہیں اور یہ بہتر ہے کہ ہم شر کو جنم دیں، بجائے اس کے کہ کچھ نہ کریں۔ اس سے اس بات کا تو پتہ چلتا ہے کہ ہم زندہ ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ انسان کی عظمت نجات حاصل کرنے کی صلاحیت میں پوشیدہ ہے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ اسکی عظمت اس کے مردود ہونے کی صلاحیت میں بھی پوشیدہ ہے۔ بدترین بات جو ہم اپنے مجرموں — مدبروں سے لے کر چوروں تک — کے

بارے میں کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ اتنے آدمی بھی نہیں ہیں کہ انھیں مردود ہی قرار دیا جاسکے۔ بودلیئر اتنا آدمی ضرور تھا کہ اسے مردود قرار دیا جاسکے۔ آیا وہ مردود ہے بھی یہ بالکل دوسرا مسئلہ ہے اور دعائے مغفرت کے لئے ہمیں کون روک سکتا ہے۔ دوسرے آدمیوں کے ساتھ اپنے سارے شرمناک بیوپار میں وہ اپنے بلند مرتبہ پیشے کو انجام دیتے ہوئے بے خوف و خطر گذر گیا اور وہ اس پھٹکار کا مستحق تھا جس کے دروازے سیاست والوں اور پریس کے اخبار کے مدیروں پر بند تھے۔

(۳)

بودلیئر کا روحانی مسرت کا تصور یقیناً پھیکی سیٹی بے مزہ گفتگو سا معلوم ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ اپنی ایک خوبصورت ترین نظم 'ایک سفر کی دعوت' [1] میں وہ بمشکل فرار کی شاعری سے تجاوز کرتا ہے اور چونکہ اس کی بصیرت یہاں بہت محدود ہے اس لئے اسے انسانی محبت اور خدائی محبت کے درمیان ایک خلا معلوم ہوتا ہے۔ اس کے ہاں انسانی محبت متعین اور مثبت ہے اور خدائی محبت مبہم اور غیر یقینی ہے اسی لئے وہ محبت کی بدی پر اصرار کرتا ہے اور اسی لئے وہ عورت ذات کو مسلسل سخت سست کہتا ہے۔ اس بات میں نفسیاتی اور مریضانہ اسباب کی تلاش کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ یہ تلاش یقیناً بے محل اور مہمل ہے کیونکہ عورت کے بارے میں اس کا رویہ اس نقطۂ نظر کے ساتھ پوری مطابقت رکھتا ہے جس تک وہ پہنچا تھا۔ اگر وہ عورت ہوتا تو بلاشبہ مردوں کے بارے میں بھی اس کے یہی خیالات ہوتے۔ اسے اس بات کا شعور تو تھا کہ عورت کو کسی حد تک 'ایک علامت' ہونا چاہیئے، لیکن وہ اپنے تجربہ کو اپنی عینی ضروریات سے ہم آہنگ نہیں کر سکا تھا۔ جہاں تک مرد اور عورت کے رشتے کا تعلق ہے، دیٹا تو دا

---

[1] دانتے کی نظم

اور طربیۂ خداوندی Journaux Intimes کی تکمیل اور تصحیح کا درجہ رکھتی ہیں۔
لیکن ——— میں اس بات پر زیادہ زور نہیں دے سکتا ——— بودلیئر کا نظریۂ زندگی،
جیسا کہ وہ ہے، خارجی طور پر قابلِ فہم ہے، یعنی بودلیئر کی عجیب وغریب انوکھی صفات
اس کے نظریۂ زندگی کو جزوی طور پر واضح تو کرسکتی ہیں لیکن اس کی تاویل نہیں کرسکتیں
اور یہ نظریۂ زندگی ایسا ہے جس میں شان وشوکت اور دبدبہ بھی ہے اور جس سے مردانگی
کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ یہ چیز اس کے زمانے اور ہمارے اپنے زمانے کے لئے ایک مقدس
پیغام کا درجہ رکھتی ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ "سچی تہذیب نہ گیس کی ایجاد میں ہے۔
نہ بھاپ میں ہے، نہ گھومتے ہوئے اشتہاروں میں۔ یہ تہذیب گناہِ اول کے نقوش
مٹانے میں ہے۔" یہ بات پورے طور پر واضح نہیں ہے کہ یہاں 'مٹانے' کے کیا معنی
ہیں، لیکن اس کا رجحانِ فکر واضح ہے اور اس کا پیغام صرف چند منتخب لوگوں کے لئے
ہی قابلِ قبول ہے۔ نصف صدی سے کچھ عرصہ بعد ٹی۔ ای ہیوم نے ایک پیراگراف
تحریر کیا جسے بودلیئر یقیناً پسند کرتا:

"ان مطلق اقدار کی روشنی میں خود انسان کے بارے میں
یہ کہا جاتا ہے کہ وہ محدود اور نامکمل ہے، وہ ازلی گناہ
سے معمور ہے لیکن گاہ گاہ وہ ایسے کارنامے ضرور انجام دیتا ہے
جو اسے کاملیت عطا کرتے ہیں لیکن وہ خود کبھی کامل نہیں
ہوسکتا۔ معاشرے میں عام انسانی عمل کے تعلق سے کچھ
ثانوی نتائج اس سے ضرور پیدا ہوتے ہیں، لیکن انسان
بنیادی طور پر 'بد' ہے۔ وہ کوئی قابلِ قدر کارنامہ
صرف اخلاقی و سیاسی نظامِ عمل کے ذریعہ ہی انجام
دے سکتا ہے۔ اس طرح کوئی بھی نظامِ عمل صرف منفی

بودلیئر

نہیں ہوتا بلکہ وہ تخلیقی اور نجات دہندہ بھی ہوتا ہے۔ ادارے[1] ازبس ضروری ہیں۔"

سنہ ۱۹۳۰ء

---

[1] ایلیٹ ایک اور جگہ کہتا ہے۔

"Institutions are necessary because men are evil"

روایت اور انفرادی صلاحیت

انگریزی ادب میں روایت کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے حالانکہ بسا اوقات ہم روایت کے نہ ہونے پر اظہارِ افسوس تو ضرور کرتے ہیں لیکن ویسے ہم کسی مخصوص 'روایت' یا کسی 'ایک روایت' کا حوالہ دینے سے معذور نظر آتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس لفظ کو 'صفت' کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ کہہ دیتے ہیں کہ فلاں کی شاعری 'روایتی' یا 'حد درجہ روایتی' ہے۔ یہ لفظ عیب اور مذمت کے علاوہ شاذ ہی کسی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اگر کبھی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا بھی ہے تو مبہم تعریفی معنی میں۔ زیادہ سے زیادہ کسی آثار قدیمہ کی تعمیر نو پر اظہارِ پسندیدگی کرنا ہو تو یہ لفظ استعمال کر لیا جاتا ہے۔ انگریزی قوم کے لئے یہ لفظ اس وقت تک مشکل ہی سے مانوس ہو سکتا ہے جب تک کہ اسے آثار قدیمہ کی سائنس کے خوش گوار حوالے کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے۔

یقیناً یہ لفظ زندہ یا مُردہ ادیبوں کی تخلیقات کی تعریف و توضیح کے سلسلے میں نظر نہیں آئے گا۔ ہر قوم، ہر نسل نہ صرف اپنا تخلیقی مزاج رکھتی ہے بلکہ تنقیدی اندازِ طبع بھی رکھتی ہے اور وہ اپنے تنقیدی مزاج کے نقائص اور کمزوریوں سے، اپنے تخلیقی جوہروں کی بہ نسبت، زیادہ بے خبر اور ناواقف ہوتی ہے۔ فرانسیسی زبان کی تنقیدی تحریروں کے پلندوں کو دیکھ کر ہم فرانسیسیوں کے تنقیدی طریقوں اور مزاج کو سمجھتے ہیں (یا ہمارا خیال ہے کہ ہم سمجھتے ہیں) اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں (اور ہم کیسے بے شعور لوگ ہیں) کہ فرانسیسی ہم سے زیادہ تنقیدی شعور رکھتے ہیں اور بعض اوقات اس پر اتراتے بھی ہیں کہ اسی لئے فرانسیسیوں

میں برجستگی اور تازگی ہمارے مقابلہ میں کم ہے شاید ایسا ہو لیکن ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہیئے کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا خود سانس لینا اور یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیال آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے۔ اسی طرح ناقدوں کی تنقیدات پر تنقید کرنا بھی کوئی عیب نہیں ہے۔ اس عمل میں جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم کسی شاعر کی توصیف کرتے وقت اس کی تخلیقات کے ان پہلوؤں پر زور دیتے ہیں جہاں وہ دوسرے شاعروں سے کم سے کم مماثل ہوتا ہے۔ اس کی شاعری کے ان حصوں اور پہلوؤں سے ہم اس کی انفرادیت اور اصل جوہر کی ٹوہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس شاعر اور اس کے پیش روؤں اور بالخصوص اس کے قریبی پیش روؤں میں جو فرق ہے اس پر ہم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور خاص طور پر ان خصوصیات کی تلاش کرتے ہیں جو اس شاعر کو دوسرے شاعروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں تاکہ اس فرق سے لطف اندوز ہوا جا سکے۔ لیکن اس کے برخلاف اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ بغیر اس تعصب کے کریں تو ہم اکثر یہ محسوس کریں گے کہ اس کی شاعری کے نہ صرف بہترین بلکہ منفرد ترین حصے بھی ایسے ہیں جن میں مرحوم شعراء اور اس کے اسلاف اپنی "لافانیت" کو زیادہ شدت کے ساتھ ظاہر کر رہے ہیں۔ یہاں میری مراد شباب کے زمانے (کی شاعری) سے نہیں ہے۔ جب شاعر ہر بات کا اثر قبول کرتا ہے بلکہ مکمل پختگی کے زمانے (کی شاعری) سے ہے۔

اگر روایت کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سے پہلی نسل کے طریقوں اور کامیابیوں کا آنکھ میچ کر یا سہمے سہمے اتباع کیا جائے تو ایسی صورت میں یقیناً روایت کی حمایت سے گریز کرنا چاہیئے۔ ہم نے خود ایسے بہت سے رجحانات کو مرتے دیکھا ہے۔ یہ بات مسلّم ہے کہ جدت تکرار سے بہتر ہے۔ روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لئے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ اول تو اس کے لئے

روایت اور انفرادی صلاحیت

تاریخی شعور کی ضرورت پڑتی ہے جو ہر اس شاعر کے لئے لازمی ہے جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر کہتا ہے۔ تاریخی شعور کے لئے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ماضیت کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی۔ تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور، جس میں لازمان اور زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔

کوئی شاعر کوئی فن کار خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو، تن تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ پچھلے شعراء اور فنکاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جا سکتی۔ اسے پچھلے شعراء اور فنکاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا ہوگا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔ یکسانیت و مطابقت کا یہ تقاضا یک طرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب تخلیق ہوتا ہے تو اس کے ساتھ بھی وہی سب کچھ ہوتا ہے جو بیک وقت ان فن پاروں کے ساتھ عمل میں آیا تھا جو پہلے تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجودہ فن پارے خود ہی اپنا ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں اور جس ہی کسی حقیقی نئے فن پارے کی تخلیق سے خود ہی ردوبدل ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن اس نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے کے سارے موجودہ نظام میں تغیر و تبدل پیدا ہو۔ خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح اس فن پارے کے رشتے اور اقدار پورے نظام میں ایک نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے۔ جو بھی نظام

کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے اس کے لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے اور وہ شاعر جو اس بات سے واقف ہے وہ ساری مشکلات اور زبردست ذمّہ داریوں کو بھی خوب سمجھتا ہے۔

مخصوص معنی میں وہ اس بات سے بھی واقف ہوگا کہ اس کی تخلیقات کو لازماً ماضی کے معیاروں سے پرکھا جائے۔ یہ بات واضح رہے کہ میں نے پرکھنے کے لئے کہا ہے۔ قطع برید کرنے کے لئے نہیں کہا ہے۔ پرکھنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم یہ دیکھیں کہ آیا وہ ماضی کے شاعروں سے بہتر ہے یا بدتر ہے یا ان کے برابر درجہ رکھتا ہے اور نہ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کی تخلیقات کو پچھلے ناقدوں کے مُسلّم احکام کی روشنی میں دیکھا جائے۔ یہ ایک ایسا فیصلہ اور ایسا تقابل ہے جس میں دو چیزیں ایک دوسرے سے ناپی جاتی ہیں۔ نئے فن پارے کے لئے یہ مطابقت رکھنا ہی کافی نہیں ہے (اگر دیکھا جائے) تو دراصل یہ سرے سے مُطابقت ہی نہیں ہوگی اور اس طرح نہ تو اسے 'نئے' کا نام دیا جا سکے گا اور نہ وہ صحیح معنی میں 'فن پارہ' کہلائے جانے کا مستحق ہوگا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ نئی چیز زیادہ وقیع ہوتی ہے کیونکہ وہ بالکل موزوں رہتی ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ یہی خوبی اس کی قدر و قیمت کا معیار ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ ایک ایسا معیار ہے جسے آہستہ آہستہ احتیاط کے ساتھ برتنا چاہیئے کیونکہ ہم میں سے کوئی بھی قطعی طور پر فیصلہ دینے کا اہل نہیں ہے۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں مطابقت پائی جاتی ہے اور اس میں شاید انفرادیت بھی ہے یا اس میں انفرادیت نظر آتی ہے اور یہ (پرانے فن پاروں سے) مطابقت بھی رکھتا ہے لیکن ہم بمشکل تمام یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ بس یہی (فن پارہ) ایسا ہے اور دوسرا کوئی (فن پارہ) ایسا نہیں ہے۔

ماضی کے ساتھ شاعر کے تعلق کی اور زیادہ واضح تشریح کے لئے (یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے) کہ وہ نہ تو ماضی کو کوئی ڈلا یا ڈھیر سمجھ کر قبول کر سکتا ہے، نہ وہ اپنی ذات کی کُلّی طور پر

تعمیر ایک یا دو نچی پسندیدگیوں پر کرسکتا ہے۔ اور نہ وہ اپنی ذات کی تعمیر کلیتہً اپنے کسی پسندیدہ دور پر کرسکتا ہے۔ پہلا راستہ ناقابل قبول ہے۔ دوسرا نوجوانی کا ایک اہم تجربہ ہے اور تیسرے کی حیثیت ایک خوش گوار اور حد درجہ پسندیدہ ضمیمے کی ہے۔ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ مرکزی اور اصل میلان سے واقف ہو اور ضروری نہیں ہے کہ یہ میلان ممتاز شہرت کے مالک اساتذہ ہی میں نظر آئے۔ اسے اس واضح حقیقت سے بھی واقف ہونا چاہیئے کہ فن کسی چیز کو آگے نہیں بڑھاتا لیکن فن کا مواد کبھی بھی بالکل ایک سا نہیں ہوتا۔ اسے اس بات سے بھی واقف ہونا چاہیئے کہ یورپ کا ذہن، اس کے اپنے ملک کا ذہن (وہ ذہن جسے وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے ذہن کی بہ نسبت زیادہ اہم ماننے لگتا ہے) ایک ایسا ذہن ہے جو بدلتا رہتا ہے اور یہ کہ یہ تبدیلی ایک ایسا ارتقا ہے جو راستے میں کسی چیز کو بھی نظرانداز نہیں کرتا۔ جو نہ تو شیکسپیئر یا ہومر کو از کار رفتہ قرار دیتا ہے اور نہ ماڈلینی نقشہ نویسوں کے چٹانوں پر بنائے ہوئے نقشوں کو۔ اور یہ کہ یہ ارتقاء، جسے آپ شاید لطافت کا نام دے سکتے ہیں، اور جسے آپ وثوق کے ساتھ پیچیدگی کے نام سے موسوم کرسکتے ہیں، فنکار کے نقطۂ نظر سے یقیناً کوئی ترقی نہیں ہے۔ ماہر نفسیات کے نقطۂ نظر سے بھی اسے ترقی نہیں کہا جاسکتا یا کم از کم اس حد تک نہیں کہا جاسکتا جس حد تک ہم اسے ترقی سمجھتے ہیں اور ممکن ہے کہ آخر میں یہ ترقی معاشیات اور مشین پر مبنی کوئی پیچیدگی ثابت ہو لیکن حال و ماضی میں فرق یہ ہے کہ شعوری حال، ایک طرح سے اور کسی حد تک ماضی کی آگاہی کا نام ہے جسے ماضی کا شعور بذاتِ خود ظاہر نہیں کر پاتا۔

کسی نے کہا کہ "مرحوم ادیب ہم سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں کیونکہ ہم ان سے کہیں زیادہ جانتے ہیں"۔ یہ بات بالکل درست ہے۔ وہ واقعی وہی ہیں جو ہم سمجھتے ہیں۔

میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے میں میرے پروگرام کے ایک حصے پر کیا جاتا ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ اس نظریہ کے لیے مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے جسے شاعروں کے حالاتِ زندگی پر نظر ڈالنے ہی سے

رد کیا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ بھی پتہ چلے گا کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم اس بات پر بھی زور دیں گے کہ شاعر کو اس حد تک حصولِ علم ضرور کرنا چاہیئے جہاں تک اس کی فطری قبولیت پذیری اور کاہلی پر اثر نہ پڑے۔ یہ بات مناسب نہیں ہے کہ علم کو امتحان، ڈرائنگ روم یا پھر تشہیر کے لمبے چوڑے طریقوں تک محدود رکھا جائے۔ کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو علم کو جذب کر سکتے ہیں۔ سست ذہن لوگوں کو اس کے لئے خون پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے شیکسپیر نے تاریخ کی اتنی معلومات صرف پلوٹارک کے مطالعہ سے حاصل کر لی تھیں جتنی بہت سے لوگ سارے برٹش میوزم کو پڑھ کر بھی حاصل نہیں کر سکیں گے جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ ماضی کا شعور حاصل کرے یا اسے ترقی دے اور پھر ساری عمر اس شعور کو پروان بھی چڑھاتا رہے۔ اس طرح جو کچھ ہوتا ہے یہ ہے کہ وہ اپنی ذات کو (جیسی کچھ وہ اُس وقت ہے) مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے۔ ایک فنکار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے۔

اب 'شخصیت کو مٹانے' کے اس عمل کی تعریف رہ جاتی ہے اور یہ رہ جاتا ہے کہ اس بات کا روایت کے شعور سے کیا تعلق ہے شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کے بعد ہی کہا جا سکتا ہے کہ فن سائنس کے عوامل کی طرف بڑھ رہا ہے۔ اس لئے اب میں ایک قیاسی مثال سے آپ کو اس بات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہوں کہ جب پلاٹینم کا ایک نازک اور نفیس ٹکڑا ایک ایسے چیمبر میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی اوکسائڈ سے بھرا ہوا ہو اور دیکھا جائے کہ اس وقت کیا عمل ہوتا ہے؟

(۲)

دیانت دارانہ تنقید اور احساسی توصیف شاعر سے نہیں بلکہ شاعری سے بحث کرتی ہے۔ اگر ہم اخباری نقادوں کی الجھی ہوئی چیخ و پکار کو سنیں اور ان کی اس مقبول تکرار اور حجت

کو دیکھیں جو نتیجے کے طور پر سامنے آتی ہے تو متعدد شاعروں کے نام ہمارے کانوں میں پڑیں گے۔ اگر ہم 'بلیو بک' کے ذریعہ علم حاصل کرنے کے بجائے براہِ راست شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لئے کسی نظم کو پڑھنا چاہیں تو ہمیں مشکل ہی سے کوئی (ڈھنگ کی) نظم ملے گی۔ میں نے اس رشتے کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ایک نظم کا کسی دوسرے مصنّف کی نظم سے ہوتا ہے اور شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ساری شاعری کی حیثیت جواب تک لکھی جا چکی ہے) ایک زندہ وحدت کی ہوتی ہے۔ شاعری کے اس غیر شخصی تصور کا دوسرا پہلو وہ رشتہ ہے جو کسی نظم کا اس کے مصنف سے ہوتا ہے اور میں نے ایک مثال سے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ پختہ شاعر کا دماغ ناپختہ شاعر کے دماغ سے صرف 'شخصیت' کی قدر و قیمت کے اعتبار ہی سے مختلف نہیں ہوتا اور نہ یہ کہ وہ زیادہ دلچسپ ہوتا ہے یا اس کے پاس کہنے کے لئے بہت کچھ ہوتا ہے بلکہ غالباً فرق یہ ہے کہ اس کے پاس زیادہ لطیف اور جامع 'میڈیم' ہوتا ہے جس میں خاص قسم کے یا جد درجہ متنوع احساسات ایک نئی ترتیب کے ساتھ متحد ہونے کے لئے آزاد ہوتے ہیں۔

مشابہت میں نے (Catalyst) سے دی تھی۔ جب ان دو گیسوں کو، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، پلاٹینم کے تار کی موجودگی میں ملایا جاتا ہے تو نتیجے کے طور پر سلفیورس ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزش اسی وقت وجود میں آسکتی ہے جب پلاٹینم موجود ہو لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلاٹینم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلاٹینم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت، غیر جانبدار اور غیر مبدّل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلاٹینم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ جزوی یا قطعی طور پر، بذاتِ خود، آدمی کے تجربے پر اثر انداز ہو لیکن فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہوں گے اور اتنے ہی جامع طور پر دماغ ہضم کرنے اور جذبات کو (جو اس کا مواد ہیں) بدلنے کی صلاحیت کا حامل ہوگا۔

روایت اور انفرادی صلاحیت

آپ دیکھیں گے کہ وہ تجربہ، وہ عناصر جو طبیعی تغیر پیدا کرنے والے (Catalyst
کی موجودگی میں داخل ہوتے ہیں دو قسم کے ہوتے ہیں ــــــــــ جذبات اور احساسات کسی فن
پارے کی اثر آفرینی، اس شخص کے لیے جو اس سے لطف اندوز ہوتا ہے، ایک ایسا تجربہ ہے جو
نوعیت کے اعتبار سے ہر اس تجربے سے مختلف ہے جو فن کے علاوہ کسی دوسرے تجربے سے
حاصل ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی ایک جذبے سے پیدا ہوا ہو یا یہ بھی ممکن ہے کہ کئی جذبوں سے
مل کر بنا ہو اور طرح طرح کے احساسات جو فن کار کو مخصوص الفاظ، بندش و تراکیب اور امیجز
میں سے جھلکتے نظر آ رہے ہوں قطعی اثر کو پیدا کرنے کے لیے اس میں شامل کر دیئے گئے ہوں۔
یا یہ (بھی ممکن ہے) کہ عظیم شاعری براہِ راست بغیر کسی جذبے کے تخلیق کی گئی ہو اور کلیتہً احساسات
ہی سے ترتیب پا گئی ہو۔ "انفرنو" کے پندرھویں کینٹو (Brunet to Latini)
میں جذبات کو اس طرح یکجا کیا گیا ہے کہ وہ واقعات ہی سے ظاہر ہونے لگتے ہیں لیکن اثر آفرینی،
حالانکہ ہر فن پارہ کی طرح اس میں بھی منفرد ہے، جزئیات کی اہم تہداری سے پیدا کی گئی ہے۔
آخری چار مصرعوں (Quatrain) میں ایک امیج سامنے آتی ہے، ایک احساس
ابھرتا ہے جو امیج کے ساتھ وابستہ ہے اور جس سے بھرپور اثر پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سب کچھ
محض اپنے پہلے بند یا متن کے تعلق سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس عمل کا نتیجہ ہے جو شاعر کے دماغ
میں اسوقت تک معلق رہا جب تک ایسا صحیح اتحاد پیدا نہ ہو گیا کہ اس کے بعد وہ خود بخود اس کا جزو
بن گیا۔ دراصل شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات، تراکیب و بندش اور امیجز کو گرفت میں لانے
اور جمع رکھنے کے لئے ایک ظرف کے مانند ہے کہ جہاں وہ اس وقت تک موجود رہتے ہیں جب
تک وہ سارے ذرّات، جو ایک نیا آمیزہ بنانے کے لئے متحد ہو سکتے ہیں، ایک ساتھ جمع
ہو کر ایک نیا مرکب نہ بن جائیں۔

اگر آپ عظیم ترین شاعری کے کئی نمائندہ حصّوں کا مقابلہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ اتحاد
کی اس نوعیت میں کس قدر عظیم تنوع ہے اور یہ بھی دیکھیں گے کہ کس قدر مکمل طور پر "رفعت" کا کوئی بھی

'نیم اخلاقی معیار' اس کے لئے ناکافی رہتا ہے کیونکہ جذبات اور اس کے متعلق حصّوں کی عظمت اور گیرائی کی اس قدر اہمیت نہیں ہے جتنی فن کارانہ عمل کی اس شدّت اور اس دباؤ کی ہے جس سے یہ گھل مل کر ایک ہوجانے کا عمل وجود میں آتا ہے۔

(Paolo) اور (Francesca) کی داستان میں مخصوص قسم کے جذبات نظر آتے ہیں لیکن شاعری کی گیرائی اس سے بالکل مختلف چیز ہے جس قسم کی گیرائی کا تاثر وہ مفروضہ تجربہ کو ہم پہنچاتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ اس داستان میں جو گیرائی نظر آتی ہے وہ چھبیسویں کینٹو سے زیادہ وسیع ہرگز نہیں ہے جس میں یولیسس کے بحری سفر کا ذکر کیا گیا ہے اور جس کا انحصار براہِ راست کسی ایک جذبہ پر نہیں ہے۔ عظیم تنوع جذبات کی قلب ماہیت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ Agamemnon کا قتل اور اوتھیلو کا ذہنی کرب، دانتے کے منظروں کی بہ نسبت' فنکارانہ تاثر پیدا کرنے میں اصل رُوح سے بظاہر زیادہ قریب (معلوم ہوتے) ہیں۔ (Agamemnon) میں فنکارانہ جذبات حقیقی تماشائی کے جذبات سے اور اوتھیلو میں خود ہیرو کے جذبات سے بہت "قریب ہوجاتے ہیں لیکن فن اور واقعہ کا فرق ہمیشہ کامل ہوتا ہے۔ وہ اتحادِ جذبات جو Agamemnon کے قتل میں نظر آتا ہے شاید اتنا ہی پیچیدہ اور پہلودار ہے جتنا خود یولیسس کا بحری سفر۔ دونوں صورتوں میں عناصر گھل کر ایک ہوجاتے ہیں۔ کیٹس کی اوڈ (Ode) میں متعدد قسم کے احساسات نظر آتے ہیں جن کا بظاہر بلبل سے خصوصیت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس نظم میں بلبل (ان احساسات) کو کچھ تو اپنے نام کی دلکشی کی وجہ سے اور کچھ اپنی شہرت کی وجہ سے ایک دوسرے سے قریب تر لانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

وہ نقطۂ نظر جس کو رد کرنے کی میں مسلسل کوشش کر رہا ہوں شاید حقیقی اتحادِ روح کے مابعد الطبیعیاتی نظریہ سے تعلق رکھتا ہے۔ کیونکہ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لئے 'شخصیت' نہیں ہوتی جس میں تاثرات اور تجربات غیر متوقع اور مخصوص طور پر

گھل مل جاتے ہیں، ممکن ہے وہ تاثرات اور تجربات جو خود "آدمی" کے لئے اہم ہوں شاعری میں ان کی کوئی اہمیت نہ ہو اور وہ تاثرات اور تجربات جو شاعری کے لئے اہمیت رکھتے ہیں ممکن ہے "آدمی" کے لئے بہت ہی معمولی اہمیت کے حامل ہوں۔

میں یہاں ایک ایسے بند کا حوالہ دوں گا جو کافی غیر مانوس ہے۔ لیکن اگر اسے نئی توجہ کے ساتھ ان نئے مشاہدات کی روشنی میں یا تاریکی میں دیکھا جائے تو اس کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے:

"ہر چند کہ اس کی موت کا انتقام کسی عامیانہ طریقے سے نہیں
لیا جائے گا تاہم میں اب سوچتا ہوں کہ اس کے حسن پر ریجھ جانے
پر میں اپنے آپ کو ملامت تک کر سکتا ہوں۔
کیا ریشم کا کیڑا اپنے محنت سے پیدا کئے ہوئے زرد تار تیرے
لئے صرف کرتا ہے؟ کیا تیرے لئے وہ اپنے وجود کو وا کرتا ہے؟
ایک حیرت زا لمحے کی ادنیٰ سرخوشی حاصل کرنے کے لئے کیا امرا کو
اس لئے بیچا جا سکتا ہے کہ بیگمات کی عشرتناک زندگی میں فرق
نہ آئے؟
یہ شخص جو سامنے کھڑا ہے شاہراہوں کو گمراہ کیوں کرتا ہے اور اپنی
زندگی کو منصف کے لبوں کی جنبش کے حوالے کیوں کرتا ہے؟
خدم و حشم کے کارناموں کو اس عورت کی نفاست کی خاطر کیوں
غارت کرتا ہے؟

اس بند میں (جیسا کہ ظاہر ہے اگر اسے اس کے متن میں رکھ کر دیکھا جائے)، مثبت اور منفی جذبات کا اتحاد نظر آتا ہے ـــــــــ خوب صورتی سے گہرا تعلق اور ساتھ ساتھ بدصورتی سے حد درجہ لگاؤ جو اس کی ضد بھی ہے اور اسے فنا بھی کر دیتی ہے۔ مثبت و منفی جذبات کا یہ اتحاد اسی عمل سے پیدا کیا گیا ہے۔ متقابل جذبات کا یہ توازن ڈرامائی کیفیت میں مضمر ہے جس کے لئے بول چال کی مناسب

روایت اور انفرادی صلاحیت

زبان استعمال کی گئی ہے۔ لیکن صرف یہ کیفیت بھی اس کے لئے ناکافی ہے۔ یہ جذبات ڈرامہ کی مجموعی ساخت سے پیدا ہوئے ہیں لیکن مجموعی اثر و لہجہ کا زور اس وجہ سے اُجاگر ہوتا ہے کہ متعدد احساسات جو اس جذبہ سے مماثلت بھی رکھتے ہیں اور کسی طرح سطحی بھی نہیں ہیں یہاں اس طور پر شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ فن کے ایک نئے جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعر اپنے ذاتی جذبات کے اظہار کی وجہ سے، جو اس کی اپنی زندگی کے کسی مخصوص واقعہ سے متاثر ہو کر برانگیختہ ہوئے ہیں، ہمارے لئے دلچسپ اور اہم نہیں ہوتا۔ ممکن ہے اس کے مخصوص جذبات سادہ ہوں یا خام یا سپاٹ ہوں لیکن جہاں تک شاعری میں اس کے جذبات کا تعلق ہے وہ بہت پیچیدہ چیز ہے لیکن یہ جذبات ان لوگوں سے بالکل مختلف ہوں گے جو زندگی میں غیر معمولی اور پیچیدہ جذبات رکھتے ہیں۔ شاعری میں ایک غلطی جو دراصل مزاج کی سنک سے پیدا ہوتی ہے نئے انسانی جذبات کی تلاش ہے اور غلط جگہ پر ندرت کی یہ تلاش گمراہی پر ختم ہوتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور انہیں شاعری میں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے! ایسے موقع پر وہ جذبات، جن کا اسے کوئی تجربہ نہیں ہے، اور وہ جذبات بھی جن سے وہ مانوس ہے، ساتھ ساتھ استعمال میں آئیں گے۔ اس لئے ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شاعری کی یہ تعریف کرنا کہ وہ ان جذبات کا نام ہے جو حالتِ اطمینان میں یکجا ہوئے ہیں ایک ایسا فارمولا ہے جو ناموزوں اور غلط ہے۔ کیوں کہ اس طرح نہ تو وہ جذبات ہوتے ہیں، نہ یاد اور حافظہ اور نہ معنی کو مسخ کئے بغیر) اطمینان اور سکون۔ اگر دیکھا جائے تو دراصل یہ تجربوں کی بہت بڑی تعداد کا ارتکاز ہوتا ہے اور اس ارتکاز سے نتیجے کے طور پر ایک نئی چیز وجود میں آتی ہے۔ یہ تجربے کچھ اس قبیل کے ہوتے ہیں کہ عملی آدمی کو یہ سرے سے تجربے ہی نظر نہیں آتے۔ اور یہ ارتکاز ایک ایسا ارتکاز ہوتا ہے جو نہ تو شعوری طور پر پیدا ہوتا ہے اور نہ غور و خوض سے۔ یہ تجربے حافظے کے زور سے جمع نہیں کئے جا سکتے بلکہ یہ خود بخود آخر میں ایک ایسی فضا میں متحد

ہو جاتے ہیں کہ جیسے ان معنی میں، سکون و اطمینان، کا نام تو دیا جا سکتا ہے کہ وہ واقعات کو مجہول انداز سے دیکھتے ہیں —— ساری داستان در اصل یہ بھی نہیں ہے۔ شاعری کی تخلیق میں بہت بڑا ہاتھ شعوری فکر اور غور و خوض کا بھی ہوتا ہے۔ اصل میں خراب شاعر وہاں بے خبر ہوتا ہے جہاں اسے با خبر ہونا چاہیئے۔ اور وہاں با خبر رہتا ہے جہاں اسے بے خبر ہونا چاہیئے۔ یہ دونوں غلطیاں اسے بالکل ذاتی بنا دیتی ہیں شاعری جذبات کے آزادانہ اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔ شاعری شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شخصیت سے فرار کا نام ہے لیکن در حقیقت فرار کی اس نوعیت کو صرف وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جن کے پاس شخصیت بھی ہے اور جذبات بھی۔

(۳)

یہ مضمون مابعد الطبیعیات یا تصوف کی سرحدوں کی طرف رجوع کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور ایسے عملی نتائج کی طرف لے جاتا ہے جنھیں شاعری میں دلچسپی رکھنے والے ذمہ دار اشخاص ہی استعمال کر سکتے ہیں۔ شاعر سے شاعری کی طرف توجہ مبذول کرانا ایک قابلِ تعریف مقصد ہے کیونکہ اس طرح ہم اچھی اور بُری اور حقیقی شاعری کے انصاف پسندانہ جائزہ کی طرف مائل ہو سکیں گے! ایسے آدمی کافی تعداد میں موجود ہیں جو شاعری میں پُرخلوص جذبات کے اظہار کو پسندیدہ نظروں سے دیکھتے ہیں اور مختصر تعداد میں ایسے لوگ بھی ہیں جو فنی رفعتوں کو پسند کرتے ہیں لیکن اس بات سے معدودے چند لوگ ہی واقف ہیں کہ شاعری میں معنی خیز، جذبات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ ایسے جذبات جن کی زندگی شاعر کے سوانح حیات میں نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے۔ فن کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں اور شاعر اس 'غیر شخصیت' تک خود کو کلیتہً فن کے حوالے کیے بغیر نہیں پہنچ سکتا اس فن کے حوالے کے بغیر جو اسے تخلیق کرنا ہے اور یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس لمحہ میں زندہ نہ ہو جسے 'حال' نہیں بلکہ ماضی کا لمحۂ موجودہ کہہ سکتے ہیں اور جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ ہو چکی ہیں بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا چیزیں پہلے سے زندہ ہیں۔

۱۹۱۷ء

کلاسیک کیا ہے؟

وہ موضوع جس کا میں نے انتخاب کیا ہے یہ ہے کہ کلاسیک کیا ہے؟ یہ کوئی نیا موضوع نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ایک مشہور مضمون سینٹ بیو کا بھی اس عنوان کے تحت موجود ہے۔ اس سوال کو اٹھانے کی وجہ، خصوصاً ورجل کو ذہن میں رکھتے ہوئے، بالکل واضح ہے ہم خواہ کلاسیک کی کوئی بھی تعریف کریں لیکن کوئی بھی تعریف ایسی نہیں ہو سکتی جس سے ورجل کو خارج کیا جا سکے۔ ہم پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ وہ تعریف ایسی ہونی چاہیئے جو واضح طور پر ورجل سے مطابقت رکھتی ہو لیکن اس سے قبل کہ میں آگے چلوں مناسب یہ ہے کہ چند تعصبات کا ازالہ اور چند غلط فہمیوں کی پیش بندی کر دوں میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں لفظِ کلاسیک کے کسی بھی مروجہ استعمال کو ترک کرنے یا نکال باہر کرنے کی تلقین کروں۔ یہ لفظ مختلف متن میں مختلف معنی میں استعمال ہوتا ہے اور ہمیشہ استعمال ہوتا رہے گا۔ مجھے تو یہاں ایک متن میں صرف ایک معنی کے ساتھ تعلق ہے۔ اس اصطلاح کی مخصوص معنی میں تعریف کرتے وقت میں آئندہ کے لیے خود کو پابند بھی نہیں کر رہا ہوں اور نہ میرا یہ ارادہ ہے کہ میں اس اصطلاح کو کسی ایسے دوسرے معنی میں استعمال نہیں کروں گا جس میں یہ اب تک استعمال ہوتی آئی ہے۔ مثال کے طور پر اگر آپ آئندہ مجھے کبھی تحریر، تقریر یا گفتگو میں لفظِ کلاسیک کا استعمال کرتے ہوئے دیکھیں جبکہ میں اس سے صرف کسی بھی زبان کا "معیاری مصنف" مراد لے رہا ہوں یا میں اسے صرف عظمت کی دلالت کے طور پر استعمال کر رہا ہوں یا کسی مصنف کی (اپنے میدان میں) اہمیت

کلاسیک کیا ہے

دوامیت کے اظہار کے طور پر استعمال کر رہا ہوں جیسے ہم The Fifth Form At St. Dominic's کو بچوں کا کلاسیک کہتے ہیں یا ہینڈلے کراس کو ہم شکار کی دنیا کا کلاسیک کہتے ہیں، تو ایسے موقع پر مجھ سے کسی معذرت کی توقع نہیں رکھنی چاہیئے۔

ایک اور بہت دلچسپ کتاب 'راہنمائے کلاسیک' ہے جو ہمیں ڈربی جیتنے کے گر بتاتی ہے۔ دوسرے موقعوں پر مجھے اس کی آزادی ہے کہ میں ضرورت کے مطابق خواہ اس سے یونانی اور لاطینی ادبیات مراد لوں یا پھر ان زبانوں کے عظیم مصنفین مراد لوں۔ یہاں میرا خیال ہے کہ کلاسیک کی جو تفصیل میں پیش کرنا چاہتا ہوں اس کے لئے ضروری ہے کہ کلاسیک اور رومانٹک کے درمیان جو تضاد و تقابل پیدا ہو گیا ہے اس سے گریز کیا جائے۔ دراصل یہ دونوں اصطلاحیں 'ادبی سیاست' سے تعلق رکھتی ہیں اور ایسے جذبات کو ابھارتی ہیں جنہیں میں چاہتا ہوں کہ ہوا کا دیوتا فی الحال اپنی زنبیل ہی میں رکھے تو مناسب ہے۔

اس کے بعد اب میں اپنی بات کے دوسرے پہلو کی طرف رجوع کرتا ہوں۔ کلاسیک اور رومانٹک تنازعہ کی اصطلاح کے مطابق کسی فن پارے کو 'کلاسیکل' کہنے کے معنی یا تو حد درجہ تعریف کے ہوتے ہیں یا پھر نفرت انگیز مذمت کے۔ اس کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ شخص کس جماعت سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ اصطلاح چند مخصوص خوبیوں یا خامیوں کی طرف اشارہ کرتی ہے یا تو اس سے ہیئت کی جامعیت مراد لی جاتی ہے یا پھر حد درجہ پست قسم کی تصنع آمیزی لیکن میں تو یہاں اس سے ایک خاص قسم کے فن کی تعریف کرنا چاہتا ہوں اور مجھے اس سے غرض نہیں ہے کہ آیا وہ دوسرے فنون کے مقابلے میں قطعی طور پر اور ہر لحاظ سے بہتر ہے یا بدتر۔ میں تو چند ایسی خصوصیات کا تعین کروں گا جن کا اظہار کسی کلاسیک میں ہونا چاہیئے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ کوئی ادب عظیم ادب کہلائے جانے کا اسی وقت مستحق ہے جب اس میں کوئی ایک مصنف یا کوئی ایک دور ایسا پایا جائے جس میں یہ ساری خصوصیات آشکار ہو گئی ہوں۔ اگر، جیسا کہ میرا خیال ہے، یہ ساری خصوصیات ورجل میں پائی جاتی ہیں تو اس سے اس بات کا دعویٰ کرنا مقصود نہیں ہے کہ وہ سب

کلاسیک کیا ہے

شاعروں سے عظیم تر شاعر ہے مجھے اس قسم کا دعویٰ کسی بھی شاعر کے بارے میں بے معنی سا نظر آتا ہے ۔ اس سے یقیناً میرا یہ مقصد بھی نہیں ہے کہ لاطینی ادب دنیا کے دوسرے ادبیات کے مقابلے میں عظیم ترین ہے ۔ یہ کسی ادب کا کوئی عیب نہیں ہے اگر اس میں کوئی ایک مصنّف یا کوئی ایک دور مکمل طور پر "کلاسیکل" نہیں ہے یا پھر جیسا کہ انگریزی ادب پر صادق آتا ہے وہ "دور" جو کلاسیک کی تعریف پر قریب قریب پورا اترتا ہے، عظیم ترین دور نہیں ہے ۔ میرا خیال ہے کہ وہ ادبیات، (جن میں انگریزی ادب سب سے نمایاں حیثیت رکھتا ہے) جن میں کلاسیکل خصوصیات مختلف مصنفین اور کئی ادوار میں پھیلی ہوئی ہوتی ہیں، ممکن ہے نسبتہً زیادہ لطیف اور دقیع ہوں ہر زبان کے اپنے مسائل اور اپنے حدُود ہوتے ہیں کسی زبان کے حالات اور اس کے بولنے والوں کی تاریخ کے حالات ممکن ہے ایسے ہوں کہ کسی کلاسیکل دور یا کلاسیکل مصنّف کی امید ہی ختم ہو کر رہ جائے ۔ یہ بات نہ تو ایسی ہے کہ جس پر معذرت کی جائے اور نہ ایسی ہے کہ خوشی منائی جائے ______ اس کے وقوع پذیر ہونے کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ایک طرف تو روم کی تاریخ کچھ ایسی تھی اور دوسری طرف لاطینی زبان کا مزاج بھی کچھ ایسا تھا کہ ایک خاص وقت پر کسی یکتائے روزگار کلاسیکل شاعر کا وجود میں آجانا ممکن تھا ۔ حالانکہ ہمیں اس بات کو بھی ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ اس زبان کو اس مخصوص شاعر اور اس شاعر کے زندگی بھر کے ریاض کی ضرورت تھی تاکہ وہ اپنے مواد سے "کلاسیک" تخلیق کر سکے اور یقیناً ورجل اس بات سے باخبر نہیں تھا کہ وہ اس کام کو انجام دے رہا ہے ۔ اگر کبھی کوئی دوسرا شاعر باخبر تھا تو ورجل بھی اس سے پورے طور پر باخبر تھا کہ وہ کیا چیز تخلیق کرنے کی کوشش کر رہا ہے لیکن ایک چیز جسے وہ نہ سوچ سکتا تھا اور نہ جان سکتا تھا یہ تھی کہ وہ اس کوشش میں کوئی کلاسیک مرتب کر رہا ہے ۔ کیونکہ کلاسیک کو غیب بین نظر اور تاریخی تناظر کی روشنی میں دیکھنے کے بعد ہی کلاسیک کا نام دیا جا سکتا ہے ۔

اگر کوئی ایک لفظ ایسا ہے جس میں "کلاسیک" کی اصطلاح کی ساری خصوصیات یکجا ہو سکتی ہیں اور جو زیادہ سے زیادہ مفہوم کا اظہار کر سکتا ہے تو وہ لفظ "کاملیت" یا

پختگی، ہے۔ یہاں ہیں آفاقی کلاسیک ہیں، جیسا کہ ورجل ہے اور اس کلاسیک میں جو اپنی زبان میں دوسرے ادب کے تعلق سے کلاسیک کہلاتی ہے یا جو کسی مخصوص دور کے نظریۂ زندگی کے مطابق کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے، امتیاز کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ کلاسیک اسی وقت ظہور میں آتی ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے، جب اس کا زبان وادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ کسی کامل دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ دراصل یہ اس تہذیب اور اس زبان کی اہمیت اور ساتھ ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی 'جامعیت' ہوتی ہے جو کسی تخلیق کو آفاقیت کا درجہ عطا کرتی ہے۔ کاملیت کی تعریف، یہ تسلیم کئے بغیر کہ سامعین پہلے سے اس کے معنی سے واقف ہیں، بالکل ناممکن ہے۔ تو پھر اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ اگر ہم صحیح معنی میں کامل ہیں اور ساتھ ساتھ تعلیم یافتہ بھی ہیں تو ہم کسی ادب اور تہذیب میں کاملیت کو اسی طرح پہچان لیتے ہیں جس طرح ہم ان دوسرے انسانوں کو پہچان لیتے ہیں جن سے ہم ملتے ہیں۔ کاملیت کے معنی کو ناپختہ ذہن کے سامنے واضح کرنا اور اسے قابلِ قبول بنانا ناممکن ہے۔ لیکن اگر ہم کامل ہیں تو ایسے میں یا تو ہم کاملیت کو فوراً پہچان لیتے ہیں یا پھر اس سے روشناس ہو کر واقف ہو جاتے ہیں شیکسپیر کا پڑھنے والا، مثال کے طور پر جیسے جیسے وہ کامل یا پختہ نظر ہوتا جاتا ہے شیکسپیر کے ذہن کی ارتقائی کاملیت یا پختگی کو تسلیم کرنے میں ناکام نہیں رہ سکتا یہاں تک کہ کم ترقی یافتہ ناظر بھی ایلزبیتھن ادب اور بحیثیت مجموعی سارے ڈرامے کے تیزی سے بڑھتے ہوئے ارتقاء کو دیکھ سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ابتدائی ٹیوڈر دور کی ناپختگی سے لے کر شیکسپیر کے ڈراموں تک کے ارتقاء اور شیکسپیر کے جانشینوں کی تصنیفات کے زوال کو بھی محسوس کر سکتا ہے۔ ہم ذرا سی واقفیت کے بعد یہ بھی مشاہدہ کر سکتے ہیں کہ کرسٹوفر مارلو کے ڈرامے شیکسپیر کے ان ڈراموں کے مقابلے میں، جو اس نے اسی دور میں لکھے تھے، نسبتہً ذہن اور طرز ادا کی زیادہ پختگی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس بات کا قیاس کرنا دلچسپ ہو گا کہ اگر مارلو اتنے دن زندہ رہتا جتنے دن شیکسپیر زندہ رہا تو کیا اس کا ارتقاء بھی اسی رفتار کے ساتھ جاری رہتا؟ مجھے اس میں شک ہے کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ

کلاسیک کیا ہے

کچھ دماغ دوسروں کے مقابلہ میں جلد پختہ ہو جاتے ہیں ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جو دماغ جلد پختہ ہو جاتے ہیں وہ بہت آگے تک نہیں بڑھتے میں نے اس بات کو تنبیہ کے طور پر اٹھایا ہے۔ ایک تو اس لئے کہ پختگی کی قدر کا انحصار اس شخص کی 'قدر' پر ہوتا ہے جو اسے پختگی بخشتا ہے اور دوسرے اس لئے کہ ہمیں اس بات سے باخبر رہنا چاہیئے کہ ہم فرداً فرداً ادیبوں کی پختگی اور ادبی ادوار کی اضافی پختگی سے کب سروکار رکھیں۔ ایک ادیب جو انفرادی طور پر زیادہ پختہ دماغ رکھتا ہو ممکن ہے وہ ایسے دور سے تعلق رکھتا ہو جو بمقابلہ دوسرے دور کے نسبتہً کم پختہ ہو۔ اس طرح اس کی تخلیق بھی نسبتہً کم پختہ ہوگی۔ کسی ادب کی پختگی دراصل اس معاشرہ کی آئینہ دار ہوتی ہے جس میں وہ پیدا ہوا ہے۔ ایک مصنف انفرادی طور پر۔ جس کی نمایاں مثال شیکسپیئر اور ورجل ہیں ——— اپنی زبان کو ترقی دینے میں بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن وہ اپنی زبان کو اس وقت تک پختگی کے درجہ پر نہیں پہنچا سکتا جب تک اس کے پیش روؤں کی تخلیقات نے اسے ایسا تیار نہ کر دیا ہو کہ وہ بس اس زبان کی رہی سہی کسر پوری کر دے۔ ایک پختہ ادب اسی لئے اپنے پیچھے پوری ایک تاریخ رکھتا ہے، ایک ایسی تاریخ جو نہ تو صرف تاریخ وار سوانح پر مشتمل ہوتی ہے اور نہ قسم قسم کے مسودات اور تحریروں کا مجموعہ ہوتی ہے بلکہ اس زبان وادب کی امکانی قوتوں کو اس کے اپنے حدود کے اندر منظم لیکن غیر شعوری طور پر حاصل کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔

یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ کوئی معاشرہ اور کوئی ادب، انسان کی طرح لازماً مساوی طور پر پختہ اور ہر لحاظ سے مطابقت نہیں رکھتا قبل از وقت نشوونما پانے والا بچہ اکثر، واضح طور پر اپنے دور کے دوسرے عام بچوں کے مقابلہ میں زیادہ طفلانہ معلوم ہوتا ہے۔ کیا انگریزی ادب کا کوئی دور ایسا ہے جس کے بارے میں یہ کہا جا سکے کہ یہ پورے طور پر پختہ، جامع اور متوازن ہے؟ میرا خیال ہے کہ ایک بھی دور ایسا نہیں ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ کوئی بھی شاعر اپنے دور حیات میں انفرادی طور پر انگریزی زبان میں شیکسپیئر سے زیادہ پختہ دکھائی ہو سکا ہے۔ ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ کسی شاعر نے انگریزی زبان میں اعلیٰ خیالات اور حد درجہ لطیف احساسات

کے اظہار کرنے کی اتنی صلاحیت پیدا کی ہے جتنی شیکسپیئر نے کی تھی لیکن ہم یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ کونگریو کے ڈرامے (مثال کے طور پر وے آف دی ورلڈ) کچھ خصوصیات میں شیکسپیئر کے ڈراموں سے زیادہ پختہ ہیں لیکن صرف اسی اعتبار سے کہ وہ زیادہ پختہ معاشرے کے آئینہ دار ہیں۔ یا اسے یوں کہہ لیجیے کہ وہ طرزِ معاشرت، کی زیادہ پختگی کے آئینہ دار ہیں۔ وہ معاشرہ جس پر کانگریو نے اپنے ڈراموں کی بنیاد رکھی ہمارے نقطۂ نظر سے بہت زیادہ مہذب نہیں تھا۔ لیکن پھر بھی وہ ٹیوڈر دور کے مقابلہ میں ہمارے زمانے سے زیادہ قریب ہے اور شاید اسی وجہ سے ہم اس کا جائزہ زیادہ سختی سے لیتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ ایسا معاشرہ تھا جو زیادہ نستعلیق بھی تھا اور ساتھ ساتھ زیادہ تنگ نظر بھی نہیں تھا۔ اس کا ذہن نسبتاً سطحی اور اس کا ادراک نسبتاً محدود تھا۔ اس نے پختگی کے امکان کو تو ضرور گنوایا تھا لیکن اس نے دوسری چیز ضرور حاصل کرلی تھی۔ اس لیے مناسب ہے اگر ہم دماغ کی کاملیت یا پختگی کے ساتھ ساتھ طرزِ معاشرت کی پختگی کو اس میں اور شامل کرلیں۔

میرا خیال ہے کہ زبان کی پختگی شاعری کے مقابلہ میں نثر کی ترقی میں زیادہ آسانی سے نظر آنے لگتی ہے اور تیزی کے ساتھ تسلیم بھی کرلی جاتی ہے۔ نثر پر غور کرتے وقت ہم عظمت کے بارے میں ذرا ذرا سے انفرادی فرق پر کم توجہ دیتے ہیں اور مشترک معیار، مشترک ذخیرۂ الفاظ اور جملوں کی مشترک ساخت حاصل کرنے کے لیے انیس بیس کے فرق کو نظر انداز کردیتے ہیں۔ اکثر اوقات خود نثر ان مشترک معیاروں سے انتہائی انحراف کرتی ہے اور اس طرح اس میں اس درجہ انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے کہ ہم اسے 'شعری نثر' کے نام سے موسوم کرنے لگتے ہیں۔ اس زمانے میں جب انگلستان شاعری میں معجزے دکھا چکا تھا اس کی نثر نسبتاً ناپختہ تھی۔ یہ نثر چند مقاصد کے لیے تو ضرور ترقی کرچکی تھی لیکن کچھ مقاصد اور بھی ایسے تھے جن کے لیے وہ ناپختہ تھی۔ اسی زمانہ میں فرانسیسی زبان بمقابلہ انگریزی زبان کے شاعری میں کم ترقی یافتہ تھی لیکن اس کی نثر انگریزی نثر سے کہیں زیادہ پختہ تھی۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے آپ ٹیوڈر دور کے کسی مصنف کا مونٹین سے مقابلہ کرلیجیے آپ کو اندازہ ہو جائے گا۔ ایک صاحبِ طرز کی حیثیت سے مونٹین بذاتِ خود ایک پیش رو کی حیثیت رکھتا ہے اس

کلاسیک کیا ہے

کا اسلوب بیان اتنا پختہ نہیں ہے کہ وہ کلاسیک بننے کے لئے فرانسیسی ضروریات پوری کر سکے۔ ہماری نثر اس سے قبل کہ وہ کچھ اور کام انجام دیتی چند دوسرے اہم مقاصد کے لیے ضرور تیار ہو چکی تھی اور یہ ممکن ہو گیا تھا کہ کوئی ملوری کسی ہوکر سے پہلے، اور کوئی ہوکر کسی ہوبس سے پہلے اور کوئی ہوبس کسی ایڈیسن سے پہلے پیدا ہو سکتا تھا۔ ان معیاروں کو شاعری پر منطبق کرنے کے لئے خواہ کیسی بھی مشکلات کیوں نہ درپیش ہوں لیکن نثر کے سلسلے میں یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ نثر کا ارتقا مُشترک طرز کے حاصل کرنے کی طرف ہوتا ہے لیکن یہ بات کہنے سے میرا منشا یہ ہرگز نہیں ہے کہ بہترین لکھنے والوں میں (طرز کے اعتبار سے) کسی قسم کا امتیاز دشوار ہوتا ہے۔ ان میں نہ صرف بنیادی اور اہم فرق باقی رہتا ہے بلکہ یہ فرق بہت اعلیٰ اور لطیف قسم کا ہوتا ہے۔ ایڈیسن کی نثر اور سوئفٹ کی نثر میں ایک صاحب ذوق کو ویسا ہی نمایاں فرق نظر آئے گا جیسا کسی شراب کے رسیا کو دو قسم کی انگوری شراب میں نظر آتا ہے۔ کلاسیک نثر کے دور میں جو کچھ ہمیں دکھائی دیتا ہے اس میں تحریر کی صرف مشترک روایت ہی نہیں ہوتی (اخباری اداریہ نویسوں کے مشترک اسلوب کی طرح) بلکہ ذوق کی یکسانیت اور اشتراک بھی ہوتا ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور سے پہلے آتا ہے ممکن ہے بوالعجبی اور یک رنگی کا اظہار کرتا ہو۔ یک رنگی کا اس لیے کہ زبان کے ذرائع ابھی پورے طور پر سامنے نہیں آ چکتے اور بوالعجبی کا اس لئے کہ ابھی تک مسلمہ معیار موجود نہیں ہوتے۔ ہم بوالعجبی کا نام اسے دے سکتے ہیں جہاں کوئی مرکز موجود نہ ہو۔ ساتھ ساتھ ایسے دور کی تحریروں میں نظریہ پرستی اور ذہنی قیود سے آزادی بھی پائی جا سکتی ہے۔ وہ دور جو کلاسیک دور کے فوراً بعد آتا ہے ممکن ہے اس میں بھی بوالعجبی اور یک رنگی نظر آئے۔ یک رنگی اس لئے کہ زبان کے ذرائع کم از کم کچھ عرصہ کے لئے ختم ہو جاتے ہیں اور بوالعجبی اس لئے کہ اُپج (اوریجنلٹی) 'صحت' سے زیادہ اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے لیکن وہ دور جس میں ہمیں مشترک اسلوب ملتا ہے ایک ایسا دور ہوتا ہے جب معاشرہ نظم، استحکام، توازن اور ہم آہنگی حاصل کر لیتا ہے کیونکہ ایسا دور جو انتہا درجے کے منفرد اسلوب کا اظہار کرتا ہے یا تو ناپختگی کا دور ہوتا ہے یا پھر انحطاط کا۔

کلاسیک کیا ہے

یہ فطری بات ہے کہ زبان کی پختگی اور طرزِ معاشرت اور ذہن کی پختگی میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ زبان اسی وقت پختگی کی طرف بڑھ سکتی ہے جب اس کے بولنے والوں میں ماضی کا تنقیدی شعور، حال پر اعتماد اور مستقبل کے بارے میں شعوری طور پر شک و شبہ باقی نہ رہے۔ ادب میں اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ شاعر اپنے پیش روؤں سے باخبر ہے اور ہم اس کے ان پیش روؤں سے واقف ہیں جنھوں نے اس کی تخلیقات کو متاثر کیا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہمیں کسی شخص میں اس کے نسلی اور خاندانی اثرات بھی جھلکتے نظر آئیں اور ساتھ ساتھ اس کی انفرادیت اور الگ پن بھی محسوس ہو۔ پیش روؤں کے لئے ضروری ہے کہ وہ بذاتِ خود عظیم اور محترم ہوں لیکن ان کے تخلیقی کارنامے ایسے ہوں جن سے یہ پتہ چلے کہ ابھی زبان کے ذرائع پورے طور پر استعمال میں نہیں آئے ہیں اور ساتھ ساتھ وہ نئے لکھنے والوں کو اس خوف سے مغلوب نہ کر رہے ہوں کہ ان کی زبان میں جو کچھ کیا جا سکتا تھا وہ کیا جا چکا ہے۔ زبان کا وہ پہلو جسے اس کے پیش روؤں نے استعمال نہیں کیا ہے ممکن ہے کسی پختہ دور میں کسی شاعر کو کوئی کارنامہ انجام دینے کی تحریک پیدا کرے یا پھر ممکن ہے کہ وہ ان کے خلاف بغاوت ہی کر بیٹھے۔ بالکل اسی طرح جیسے کبھی کوئی ہونہار نوجوان اپنے والدین کے عقائد، خیالات اور طرزِ معاشرت کے خلاف بغاوت کر بیٹھتا ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود اگر غور سے دیکھا جائے تو وہ بذاتِ خود اسی روایت کا ایک تسلسل اور ایک حصہ معلوم ہوگا۔ اس کے اندر خاندان کی بنیادی خصوصیات بھی جھلکتی نظر آئیں گی اور اس کے طریقِ عمل کا فرق در اصل بدلے ہوئے زمانے کے حالات کا فرق ہوگا۔ اس کے برخلاف، جیسا کہ ہم بسا اوقات، ان لوگوں کو دیکھتے ہیں جن کی زندگیاں اپنے باپ دادا کی شہرت کے آگے ماند پڑ جاتی ہیں اور جن کے کارنامے مقابلتہً حقیر نظر آتے ہیں اسی طرح عظیم شاعری کے فوراً بعد کا دور، واضح طور پر، اپنے ممتاز اسلاف کے مقابلے میں کمزور، حقیر اور معذرت خواہ ہوتا ہے۔ اس قسم کے شاعر ہمیں ہر دور کے آخر میں نظر آتے ہیں جن میں یا تو صرف ماضی کا احساس ہوتا ہے یا پھر جو ماضی سے بغاوت کر کے امید بھری نظروں سے مستقبل کی طرف دیکھتے ہیں چنانچہ کسی قوم

کلاسیک کیا ہے

میں ادبی تخلیق کے استقلال کا دارومدار وسیع معنی میں روایت اور موجودہ نسل کی اوریجنیلٹی کے غیر شعوری توازن میں مضمر ہے۔ وسیع معنی میں روایت سے میری مراد وہ اجتماعی شخصیت ہے جو ماضی کے ادب میں رونما ہوتی ہے۔

دورِ الزبتھ کا ادب عظیم ضرور ہے لیکن نہ تو ہم اسے پورے طور پر پختہ کہہ سکتے ہیں اور نہ اسے کلاسیکل کا نام دے سکتے ہیں۔ یونانی اور اطالوی ادب کے ارتقار کے درمیان کوئی قریبی خطِ متوازی نہیں کھینچا جا سکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب لاطینی ادب وجود میں آیا تو اس کی پشت پر یونانی ادب موجود تھا۔ اسی طرح جدید ادب اور یونانی و لاطینی ادبیات کے درمیان بھی کوئی خطِ متوازی نہیں کھینچا جا سکتا کیونکہ جدید ادب کی پشت پر یونانی و لاطینی ادب موجود ہیں۔ نشاۃ الثانیہ میں ہمیں پختگی کے ابتدائی نقوش نظر آتے ہیں جو کہ عہدِ عتیق سے مستعار لیے گئے ہیں۔ ملٹن کے ساتھ ہم پختگی کی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور ملٹن (انگریزی ادب میں) ماضی کا تنقیدی شعور رکھنے کے اعتبار سے اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں زیادہ بہتر موقف میں نظر آتا ہے۔ ملٹن کے مطالعہ سے اسپینسر کی جینئس کی تصدیق ہوتی ہے اور ساتھ ساتھ اُس احسان کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے جو اسپینسر کی شاعری نے ملٹن کی شاعری کو وجود میں لانے کے سلسلے میں کیا ہے تاہم ملٹن کا اسلوب کلاسیکل اسلوب نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی زبان کا اسلوب ہے جس کی تشکیل و تعمیر ابھی جاری ہے۔ یہ ایک ایسے مصنف کا اسلوب ہے جس کے اساتذہ انگریزی النسل نہیں ہیں بلکہ لاطینی یا کسی حد تک یونانی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات کہہ کر میں بھی وہی بات کہہ رہا ہوں جو جونسن نے اپنے زمانے میں کہی تھی یا پھر اپنی باری آنے پر لینڈر نے کہی تھی۔ انہیں ملٹن سے یہ شکایت تھی کہ اس کا اسلوب پورے طور پر انگریزی اسلوب نہیں ہے۔ بہتر ہے کہ اب ہم اس رائے میں اتنی ترمیم اور کر لیں کہ ملٹن نے اپنی زبان کو ترقی دینے کے سلسلے میں بہت کچھ کیا ہے۔ کلاسیکل اسلوب کی طرف بڑھنے کی ایک پہچان تو یہ ہے کہ زبان میں جملوں کی وسیع تر پیچیدگی اور مرکب جملوں کی ساخت کا رجحان بڑھنے لگتا ہے۔ جب ہم شیکسپیئر کے سارے ڈراموں کے اسالیب کا تجزیہ کرتے ہیں تو یہ رجحان ہمیں

کلاسیک کیا ہے

صرف شیکسپیر کی تخلیقات میں نظر آتا ہے۔ اپنے آخری دور کے ڈراموں میں وہ اس حد تک جملوں کی پیچیدگی کی طرف مائل نظر آتا ہے جس حد تک ڈرامائی نظم اس کی اجازت دیتی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ دوسری اصناف کے مقابلے میں اس میں نسبتاً گنجائش کم ہے لیکن اصل منزل یہ نہیں ہے کہ جملوں کی پیچیدگی، صرف پیچیدگی کی خاطر پیدا کی جائے۔ اس کا اصل مقصد تو یہ ہونا چاہیے کہ اوّلاً تو وہ خیال واحساس کی لطیف کیفیات کا بے کم وکاست موزوں ترین اظہار کرسکے۔ ثانیاً یہ کہ عظیم تر لطافت اور موسیقی کے تنوع کو زبان کے مزاج میں رچا بسا سکے جب کوئی مصنف جملوں کی ساخت میں آورد سے کام لینے لگتا ہے تو وہ سادگی و پرکاری کے ساتھ کسی بات کو کہنے کی صلاحیت کھو بیٹھتا ہے جب اظہار کی یہ روش اس کی عادت بن جاتی ہے اور وہ ان چیزوں کو بھی اسی انداز سے بیان کرنے لگتا ہے جو بہتر طور پر سادگی کے ساتھ ادا کی جاسکتی ہیں تو وہ اپنے اظہار کی وسعت کو محدود کرلیتا ہے اور یہ وہ منزل ہوتی ہے جب جملوں کی پیچیدگی کا عمل پورے طور پر صحت مند نہیں رہتا اور مصنف بول چال کی زبان سے دور ہونے لگتا ہے لیکن جیسے جیسے شاعری، ایک شاعر کے بعد دوسرے شاعر کے ہاتھوں ترقی کرتی جاتی ہے وہ یک رنگی سے تنوع اور سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی جاتی ہے اور جب یہ، زوال پذیر ہونے لگتی ہے تو پھر یک رنگی کی طرف رجعت کرنے لگتی ہے۔ حالانکہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اظہار کے اس ڈھانچے کو دوام بخش دے جس میں کسی جینیئس نے زندگی اور معنی کا رنگ بھرا تھا۔ اس بات کا فیصلہ آپ خود کرسکتے ہیں کہ ملٹن کے پیش رو اور جانشین اس تعمیم پر کس حد تک پورے اترتے ہیں۔ ہم سب کے سب اس ثانوی یک رنگی کو اٹھارویں صدی کے ان شاعروں کے ہاں دیکھ سکتے ہیں جنہوں نے ملٹن کی نقالی کی تھی حالانکہ خود ملٹن کے ہاں یہ یک رنگی اور بے کیفی نظر نہیں آتی۔ کبھی کبھی ایسا زمانہ بھی آتا ہے کہ جب نئی سادگی حتیٰ کہ اظہار کے کچے پن کے علاوہ اور کوئی چارۂ کار نہیں رہتا۔

آپ نے ان نتائج کا اندازہ ضرور کرلیا ہوگا جن کی طرف میں رفتہ رفتہ آرہا ہوں۔ کلاسیک کی وہ خصوصیات جو میں نے اب تک پیش کی ہیں یعنی دماغ کی پختگی طرزِ معاشرت کی پختگی، زبان کی پختگی اور مشترک اسلوب کی

جامعیت ایسی خصوصیات ہیں جن کی قریب قریب مکمل تشریح اٹھارہویں صدی کے انگریزی ادب سے ہو جاتی ہے اور شاعری میں سب سے زیادہ پوپ کی شاعری میں یہ خصوصیات نظر آتی ہیں اگر اس مسئلہ پر مجھے صرف اتنا ہی کہنا ہوتا تو یہ کوئی ایسی نئی بات نہیں تھی اور نہ اس کے کہنے کی مجھے ضرورت تھی۔ ایسے میں ساری بات ان دو غلطیوں کے درمیان انتخاب کرنے کی تجویز سی بن کر رہ جاتی جن تک لوگ پہلے پہنچ چکے ہیں۔ ایک غلطی تو یہ کہ اٹھارھویں صدی کا ادب انگریزی ادب کی تاریخ کا لطیف ترین دور ہے اور دوسری یہ کہ کلاسیکل کا تصور قطعی قابل اعتبار ہے۔ خود میری اپنی رائے تو یہ ہے کہ ہمارے ہاں انگریزی ادب میں نہ تو کوئی کلاسیکل دور ہے اور نہ کوئی کلاسیکل شاعر۔ اور جب ہم اس پر غور کرتے ہیں کہ آخر ایسا کیوں ہے تو ہمیں اظہار افسوس کی ذرا سی بھی وجہ نظر نہیں آتی۔ لیکن اس کے باوجود ہمیں کلاسیک کے آدرش کو ہمیشہ اپنے پیش نظر رکھنا چاہیئے اور چونکہ، ہمیں اس آدرش کو پیش نظر رکھنا چاہیئے اور چونکہ انگریزی زبان کی جینئس کے سامنے اس وقت اس آدرش کو حاصل کرنے کی بہ نسبت اور بہت سی دوسری چیزیں بھی تھیں اس لئے نہ تو ہم پوپ کے دور کو رد کر سکتے ہیں اور نہ اس کو بڑھا چڑھا کر پیش کر سکتے ہیں۔ ہم پوپ کی تخلیقات کو اس نقطۂ نظر سے دیکھے بغیر کہ اس کے ہاں کلاسیکل خصوصیات کس درجہ جلوہ فرما ہیں نہ تو انگریزی ادب کو بحیثیت مجموعی دیکھ سکتے ہیں اور نہ ہم مستقبل کی طرف صحیح مقصد کے ساتھ بڑھ سکتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ جب تک ہم پوپ کی تخلیقات سے لطف اندوز ہونے کی اہلیت نہ رکھتے ہوں ہم انگریزی شاعر کو پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے۔

یہ بات بالکل واضح ہے کہ کلاسیکل خصوصیات کو حاصل کرنے کے لئے پوپ کو انگریزی نظم کی کچھ عظیم تر قوتوں کو اپنی شاعری سے خارج کرنا پڑا اور اس طرح اسے اس کی بہت بڑی قیمت ادا کرنا پڑی۔ اب کسی حد تک یہ کہا جا سکتا ہے کہ کچھ چیزوں کو حاصل کرنے کی غرض سے کچھ قوتوں اور صلاحیتوں کی قربانی فنکارانہ تخلیق کی ایک شرط ہے جیسا کہ عام زندگی میں ہوتا ہے عام زندگی میں ایک ایسا آدمی جو کسی چیز کو حاصل کرنے کے لئے اپنی کسی بھی چیز کی قربانی دینے سے گریز

کلاسیک کیا ہے

کرتا ہے اس کا انجام تو ناکامی ہوتا ہے یا پھر وہ معمولی کامیابی حاصل کر سکتا ہے۔ حالانکہ برخلاف اس کے ایسے بھی ماہر ہوتے ہیں جو ذرا سی چیز کے لیئے بہت کچھ قربان کر دیتے ہیں یا پھر آدمی پیدا ہی ایسا مکمل ماہر ہوا ہو کہ اسے کسی چیز کی قربانی کی ضرورت ہی سرے سے نہ پڑے لیکن اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب کے بارے میں ہمیں اس امر کا پورا پورا احساس ہے کہ اس نے اپنے مزاج سے کچھ زیادہ چیزیں خارج کر دی تھیں اس دور کا ذہن پختہ ضرور تھا لیکن وہ کچھ محدود قسم کا تھا۔ ان معنی میں تو انگریزی معاشرہ اور انگریزی علم و ادب محدود نہیں تھا کہ وہ یورپ کے علم و ادب اور بہترین معاشرہ سے منقطع ہو کر رہ گیا تھا یا وہ ان سے کسی طرح پیچھے تھا لیکن بات دراصل یہ ہے کہ یہ دور ہی ایک طرح سے تنگ نظری کا دور تھا۔ جب ہم سترھویں صدی کے انگلستان میں کسی شیکسپیر، جرمی ٹیلر یا ملٹن کو دیکھتے ہیں یا فرانس میں راسین، مولیر اور پاسکل کو دیکھتے ہیں تو ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اٹھارویں صدی نے اپنے باغ بغیچوں کو مکمل تو ضرور کر لیا تھا لیکن ساتھ ساتھ زیر کاشت رقبہ کو بھی محدود کر لیا تھا۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ اگر کلاسیک کوئی قابلِ قدر آدرش ہے تو اس میں ہمہ گیری اور وسعت کے اظہار کی صلاحیت ہونی چاہیئے۔ اٹھارھویں صدی کا ادب اس بات کا دعوی نہیں کر سکتا۔ یہ وہ خصوصیات ہیں جو چوسر جیسے کچھ عظیم مصنفین کے ہاں نظر آتی ہیں۔ لیکن جنہیں انگریزی ادب کا کلاسیک قرار نہیں دیا جا سکتا اور جو پورے طور پر ازمنۂ وسطی کے ذہن دانتے کے ہاں موجود ہیں۔ جدید یوروپی زبان میں اگر کہیں کوئی کلاسیک نظر آتا ہے تو وہ طربیۂ خداوندی ہے۔ اٹھارھویں صدی میں ہم ادراک و احساس کے محدود دائرے اور خاص طور پر مذہبی احساس سے مغلوب نظر آتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ انگلستان کی شاعری میں عیسائیت کی روح موجود نہیں ہے اور یہ بھی نہیں ہے کہ شعرا دیندار عیسائی نہیں تھے۔ اصول کی شدت پسندی اور احساس کے پرخلوص تقدس کے لئے آپ کو بہت دور تک نظر دوڑانی پڑے گی تب کہیں آپ کو سیمول جونسن سے زیادہ کوئی حقیقی شاعر نظر آ سکے گا۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ شیکسپیر کی شاعری میں بھی ہمیں گہرے مذہبی احساس و شعور کے شواہد نظر آتے

کلاسیک کیا ہے

ہیں حالانکہ شیکسپیر کا عقیدہ اور عمل محض قیاس کا معاملہ ہے۔ مذہبی ادراک و احساس کی یہ پابندی بذات خود ایک قسم کی تنگ نظری پیدا کرتی ہے (حالانکہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان معنی میں انیسویں صدی کہیں زیادہ متعصب اور تنگ نظر تھی)۔ یہ تنگ نظری عیسائیت کے انتشار پر دلالت کرتی ہے اور مشترک عقیدے اور مشترک کلچر کے زوال کو ظاہر کرتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اٹھارھویں صدی، اپنے کلاسیکل کارناموں کے باوجود، ایک ایسا کارنامہ ہے جو مثال کی حیثیت سے مستقبل کے لئے تو بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن جو ایسے خصائص سے عاری تھا جن کی وجہ سے حقیقی کلاسیک کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ وہ خصوصیات کیا ہیں۔ ان کی ٹوہ لگانے کے لئے ہمیں ورجل کی طرف رجوع کرنا ہوگا۔

سب سے پہلے میں ان خصوصیات کو دہرانا چاہتا ہوں جن کو میں پہلے ہی کلاسیک کے ساتھ منسوب کر چکا ہوں اور خاص طور پر ورجل، اس کی زبان، اس کی تہذیب اور اس زبان و تہذیب کی تاریخ کا وہ خاص لمحہ، جس میں ورجل پیدا ہوا۔ دماغ کی پختگی کے لئے تاریخ اور تاریخ کے شعور کی ضرورت پڑتی ہے۔ تاریخ کا شعور اس وقت تک پورے طور پر بیدار نہیں ہو سکتا جب تک کہ شاعر کے سامنے اپنی قوم کی تاریخ کے علاوہ کسی دوسری قوم کی تاریخ نہ ہو۔ اس کی ضرورت اس لئے پڑتی ہے تاکہ ہم تاریخ میں خود اپنے مقام کا اندازہ کر سکیں۔ یہ بھی ضروری ہے کہ اسے کم از کم ایک دوسری انتہائی مہذب قوم کی تاریخ کا بھی علم ہو۔ ایسی قوم کا علم جس کی تہذیب اس کی تہذیب سے اتنی ملی جلی ہو کہ اس کے اثرات اس کی اپنی تہذیب میں سرایت کر چکے ہوں۔ یہ وہ شعور ہے جو رومیوں کے پاس تھا اور جو یونانیوں کے پاس نہیں تھا (خواہ ہم یونانیوں کے کارناموں کو کتنی ہی اہمیت کیوں نہ دیں اور درحقیقت وہ اس وجہ سے اور زیادہ قابلِ تعریف ہو جاتے ہیں) اور یہ ایک ایسا شعور تھا جسے خود ورجل نے یقیناً آگے بڑھانے میں بہت کچھ کیا۔ شروع ہی سے ورجل، اپنے معاصرین اور فوری پیش روؤں کی طرح، یونانی شاعری کے انکشافات، روایات اور ایجادات کو مسلسل برت رہا تھا اور اپنے تصرف میں لا رہا تھا۔

کلاسیک کیا ہے

اس طور پر اپنی ابتدائی روایات سے استفادہ کرنے کے ماسوا کسی بدیسی ادب کو استعمال کرنا تہذیب کی اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے کے مترادف ہے ——— حالانکہ میرا خیال یہ ہے کہ کسی شاعر نے بھی ورجل سے زیادہ یونانی اور ابتدائی لاطینی شاعری سے استفادہ کرنے میں احساس کے اس درجہ لطیف تناسب کا اظہار نہیں کیا۔ دوسرے ادب یا تہذیب کے تعلق سے کسی ایک ادب یا کسی ایک تہذیب کا یہ وہ ارتقا ہے جو ورجل کی رزمیہ شاعری، کے موضوع کو ایک خاص اہمیت عطا کرتا ہے۔ ہومر کے ہاں یونانیوں اور ٹروجنس کا تصادم مشکل سے کسی وسیع اہمیت کا حامل ہے۔ یہ تصادم زیادہ سے زیادہ ایک شہری ریاست اور دوسری متحدہ شہری ریاستوں کے درمیان خانہ جنگی کی حیثیت رکھتا ہے۔ Aeneas کی کہانی کے پیچھے شعور کا زیادہ بنیادی فرق کارفرما نظر آتا ہے۔ ایک ایسا فرق جو دو عظیم تہذیبوں کے درمیان قرابت داری کا اظہار بھی کرتا ہے اور ساتھ ساتھ چھا جانیوالی تقدیر کے زیر اثر ان کی مصالحت پر روشنی بھی ڈالتا ہے۔

ورجل کے دور اور خود اس کے ذہن کی پختگی تاریخ کی اسی آگاہی اور اسی شعور میں بروئے کار آتی ہے۔ دماغ کی پختگی کے لئے طرز معاشرت کی پختگی اور ساتھ ساتھ تنگ نظری سے گریز ضروری ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک جدید یورپین کو، جو اچانک بے سوچے سمجھے ماضی میں جا کودے، رومیوں اور ایتھنز والوں کا سماجی رویہ حد درجہ غیر شائستہ وحشیانہ اور جارحانہ نظر آئے گا۔ لیکن اگر کوئی شاعر اپنے معاصرانہ رواج سے بہتر کوئی چیز پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے تو اس کا طریقۂ عمل یہ نہیں ہے کہ وہ آئندہ نسلوں کے لئے طرز معاشرت کا کوئی مختلف ضابطہ پیش کرے بلکہ اس کا طریقہ یہ ہے کہ وہ یہ پیش کرے کہ اس کے اپنے زمانے کے لوگوں کا بہتر سے بہتر طرز عمل کیا ہو سکتا ہے۔ اسی بصیرت میں اس کی کامیابی کا راز مضمر ہے۔ ہنری جیمس کی تحریروں کو ہم صرف ایڈورڈین انگلستان کے دولت مند لوگوں کی دعوتوں اور محفلوں کے تذکروں کے لئے نہیں پڑھتے بلکہ ہم دیکھتے ہیں کہ ہنری جیمس اپنے ناولوں میں اسی معاشرہ کی مثالی تصویر پیش

کرتا ہے اور کسی دوسرے معاشرہ کی پیش بندی نہیں کرتا میرا خیال ہے کہ ورجل کے ہاں لاطینی زبان کے دوسرے شاعروں کے مقابلے میں (کیونکہ مقابلہ کرنے پر Catullus اور Propertius ہمیں شُہدے معلوم ہوتے ہیں اور ہوریس کچھ عامیانہ سا معلوم ہوتا ہے) طرزِ معاشرت کی لطافت، نازک احساس و ادراک سے پھوٹتی نظر آتی ہے۔ اور خصوصیت کے ساتھ اس طرزِ معاشرت کا اظہار عورت مرد کے خانگی اور عام تعلقات میں ہوتا ہے۔ لوگوں کے ایسے اجتماع میں، جہاں سب کے سب مجھ سے زیادہ علم و آگاہی رکھتے ہیں، میرے لئے مناسب نہیں ہے کہ میں Aeneas اور Dido کی داستان پر رائے زنی کروں لیکن میرا ہمیشہ سے یہ خیال رہا ہے کہ ڈیڈو کی روح سے Aeneas کی ملاقات کا بیان جو کتاب ششم میں ملتا ہے، نہ صرف حد درجہ اثر انگیز شاعری کا بہترین نمونہ ہے بلکہ شاعری کی تاریخ میں انتہائی مہذب عبارت کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ حصہ معنی کے اعتبار سے تہ دار اور بیان کے اعتبار سے ایجاز لئے ہوئے ہے کیونکہ اس سے نہ صرف Dido کے رویے کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس سے Aeneas کے رویہ پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ Dido کا طرزِ عمل تقریباً Aeneas کے اپنے ضمیر کی قلب ماہیت معلوم ہوتا ہے۔ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہی وہ طرزِ عمل ہے جسے Aeneas کا ضمیر چاہتا ہے کہ Dido اس کے ساتھ اسی طرح کا طرزِ عمل اختیار کرے۔ مجھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ بات صرف اتنی ہی نہیں ہے کہ Dido اسے معاف نہیں کرتی (حالانکہ یہ بات اہم ہے کہ وہ اس پر لعن طعن کرنے کے بجائے بے رُخی اختیار کر لیتی ہے اور شاید اس بے رُخی (Snub) کو دنیا کی شاعری میں سب سے زیادہ موثر بے رخی کہا جا سکتا ہے) بلکہ اہم بات یہ ہے کہ Aeneas خود کو بھی معاف نہیں کرتا اور حقیقت سے باخبر ہونے کے باوجود وہ یہ سمجھ لیتا ہے کہ جو کچھ اس نے کیا ہے وہ یا تو تقدیر کا لکھا ہوا ہے یا پھر دیوتاؤں کی سازش کا نتیجہ ہے جو خود کسی عظیم تر مخفی قوت کے

آلۂ کار ہیں۔ یہاں جو بات میں نے مہذب طرزِ معاشرت کے سلسلے میں بطور مثال پیش کی ہے اس سے اس مہذب شعور اور ضمیر کی تصدیق ہوتی ہے لیکن کسی مخصوص داستان پر ہم کسی بھی معیار سے غور کریں تو یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ یہ جُزو کسی کل سے تعلق رکھتا ہے اور آخر میں اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ ورجل کے کرداروں کا طرزِ عمل (سوائے Turnus کے جو بغیر مقدر کا انسان ہے) خالصاً کسی مقامی یا قبائلی طرزِ عمل کے ضابطے کے مطابق نظر نہیں آتا۔ اس طرزِ عمل میں اس کے اپنے زمانے کے مطابق، ہمیں رومن اور یوروپین خصوصیات ساتھ ساتھ نظر آتی ہیں۔ ورجل طرزِ معاشرت کے لحاظ سے کسی طرح بھی متعصب اور تنگ نظر نہیں ہے۔

اس موقع پر ورجل کے اسلوب اور زبان کی پختگی کی توضیح کرنا ایک سطحی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ آپ لوگوں میں سے بہت سے یہ کام مجھ سے بہتر طور پر انجام دے سکتے ہیں اور میرا خیال ہے کہ میری اس بات سے آپ سب حضرات اتفاق کریں گے لیکن پھر بھی اس بات کا اعادہ کرنا مناسب ہے کہ ورجل کا اسلوب ایک ادب کی پشت پناہی اور اس ادب کی گہری واقفیت کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ جب وہ کوئی ترکیب یا ساخت اپنے پیش رووں سے مستعار لے کر اسے سنوارتا ہے تو اس طرح وہ لاطینی شاعری کو از سرِ نو لکھنے کا کام انجام دیتا ہے۔ وہ ایک فاضل مصنف تھا جس کی ساری قابلیت اس کے کام کے عین مطابق تھی اور اس کے پاس اپنے استعمال کے لئے ضرورت کے عین مطابق ادب بھی موجود تھا۔ جہاں تک اسلوب کی پختگی کا تعلق ہے میں نہیں سمجھتا کہ کسی بھی شاعر نے احساس و آواز کی پیچیدہ ساخت پر اس سے زیادہ عبور حاصل کیا ہے اور ساتھ ساتھ جہاں ضرورت پڑی اس نے براہِ راست مختصر اور حیران کن سادگی کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ اس سلسلے میں یہاں مجھے کسی تفصیل کی چنداں ضرورت نہیں ہے۔ لیکن یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع پر میں 'مشترک اسلوب' کے بارے میں اپنی رائے کا تھوڑا سا اظہار کرتا چلوں کیونکہ یہ ایک ایسی چیز ہے جس کی جامع مثال ہم انگریزی ادب سے پیش نہیں کر سکتے اور اسی لئے ہم اس طرف اتنی توجہ بھی نہیں دیتے

کلاسیک کیا ہے

جتنی دراصل ہمیں دینی چاہیئے۔ جدید یوروپی ادب میں ’مشترک اسلوب‘ کی مثالی جھلک سب سے زیادہ ہمیں غالباً دانتے اور راسین کے ہاں اور انگریزی شاعری میں سب سے زیادہ پوپ کے ہاں نظر آتی ہے پوپ کے مشترک اسلوب کا دائرہ مقابلتہً بہت محدود نظر آتا ہے۔ مشترک اسلوب وہ ہے جسے دیکھ کر ہم صرف یہ نہ کہہ اٹھیں کہ ’یہ غیر معمولی قابلیت کا انسان ہے جو زبان کو استعمال کر رہا ہے بلکہ یہ کہہ اٹھیں کہ یہ وہ آدمی ہے جس نے زبان کی روح اور جوہر کو پالیا ہے اس نقطۂ نظر سے جب ہم پوپ کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ بات نہیں کہتے کیونکہ ہم انگریزی زبان و بیان کے ان تمام وسائل سے بخوبی باخبر ہوتے ہیں جن کی طرف پوپ نے توجہ نہیں دی زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس شخص نے انگریزی زبان کے ایک مخصوص دور کے جوہر کو پالیا ہے اور بس لیکن برخلاف اس کے جب ہم شیکسپیئر یا ملٹن کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس وقت ہم یہ بات بھی نہیں کہتے کیونکہ ہم اس شخص کی عظمت اور ان معجزات سے بھی باخبر ہوتے ہیں جو وہ اپنی زبان میں دکھا رہا ہے۔ یہ بات کہہ کر اب ہم شاید چوسر کے قریب تر آجاتے ہیں لیکن دراصل چوسر ایک مختلف اور ہمارے نقطۂ نظر سے ایک خام زبان استعمال کرتا نظر آتا ہے اور شیکسپیئر اور ملٹن نے شاعری میں جیسا کہ بعد کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے‘ انگریزی زبان کے لئے استعمال کے بہت سے امکانات روشن کر دیئے۔ برخلاف اس کے ورجل کے بعد‘ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے‘ اس زبان میں کوئی بڑی ترقی ممکن ہی نہیں رہی تھی جب تک کہ خود لاطینی زبان ایک سرے سے بالکل ہی نہ بدل جائے۔ (اس نے زبان کے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر ختم کر دیا۔)

اب میں اس سوال کو پھر اٹھانا چاہتا ہوں جس کی طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔ یہ سوال کہ آیا کسی کلاسیک کا (ان معنی میں جن میں اس اصطلاح کو میں اب تک استعمال کرتا آیا ہوں) وجود اپنی اصل زبان اور اس کے بولنے والوں کے لئے کسی نعمت غیر مترقبہ کا درجہ رکھتا ہے؟ حالانکہ بلاشبہ یہ فخر کی بات ضرور ہے۔ اپنے ذہن میں اس سوال کو اٹھانے کے بعد بس اتنا کافی ہے کہ ورجل کے بعد کی لاطینی شاعری پر غور کر لیا جائے اور دیکھا جائے کہ کس حد تک

کلاسیک کیا ہے

ورجل کے بعد کے شعراء زندہ رہے اور اس کی عظمت کے سایہ میں انہوں نے کس طرح تخلیقی کام انجام دیا تاکہ ہم ان معیاروں کے مطابق جو ورجل نے قائم کئے تھے ان کی تعریف یا تنقیص کر سکیں اور ان کے اُن نئے انحراف یا تنوع یا لفظوں کی نئی ترتیب کی ساخت کی تعریف کر سکیں جن کو پڑھ کر اصل ماخذ کے خوش گوار دھندلے نقوش کی یاد تازہ ہونے لگتی ہے۔ اس معاملہ میں انگریزی اور فرانسیسی شاعری خوش قسمت ہے کہ ان زبانوں کے عظیم ترین شاعروں نے صرف مخصوص زمینوں کو پامال کیا ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شیکسپیر یا راسین کے دور سے لے کر اب تک حقیقی معنوں میں قدر اول کا ایک بھی منظوم ڈرامہ انگلستان یا فرانس میں نہیں لکھا گیا۔ یہ ضرور ہے کہ ملٹن کے دور تک ہمارے ادب میں کوئی بھی عظیم رزمیہ نظم نہیں تھی حالانکہ عظیم طویل نظمیں بہت سی تھیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اعلیٰ ترین شاعر خواہ وہ کلاسیک ہو یا نہ ہو اس زمین کو جس میں وہ کاشت کرتا ہے بالکل چوس لیتا ہے۔ یہاں تک کہ تھوڑی بہت فصل اگانے کے بعد وہ کچھ نسلوں کے لئے بالکل ناقابلِ کاشت ہو کر رہ جاتی ہے۔

یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ادب پر وہ اثرات، جو میں کلاسیک سے منسوب کر رہا ہوں، کسی تصنیف کے کلاسیکی مزاج سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ محض اس تصنیف کی عظمت سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس اعتراض کی وجہ یہ ہے کہ میں نے شیکسپیئر اور ملٹن کو "کلاسیک" کا درجہ ان معنی میں دینے سے انکار کر دیا ہے جن معنی میں اس اصطلاح کو میں اب تک استعمال کرتا آیا ہوں اور ساتھ ساتھ میں نے یہ بھی تسلیم کیا ہے کہ اب تک اس قسم کی اعلیٰ و ارفع عظیم شاعری (جیسی شیکسپیئر اور ملٹن نے لکھی ہے) ہماری زبان میں نہیں لکھی جا سکی ہے۔ لیکن یہ مسلم امر ہے کہ جب شاعری کی کوئی عظیم تخلیق وجود میں آتی ہے تو دوسرے شاعروں کے لئے اسی پایہ اور اسی نوع کی عظیم شاعری تخلیق کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ واضح ہے۔ کوئی بھی قدر اول کا شاعر اسی نوع اور اسی پایہ کی شاعری تخلیق کرنے کی دوبارہ کوشش نہیں کریگا جو یا تو پہلے کی جا چکی ہے یا جو اس کی اپنی زبان میں کی جا سکتی ہے۔ یہ بات صرف اسی وقت ممکن ہے جب زبان اس کی نحو، اس کا ذخیرہ

کلاسیک کیا ہے

الفاظ اور خاص طور پر اس کا آہنگ، لہجہ اور مزاج وقت اور سماجی تبدیلیوں کے ساتھ اس درجہ بدل گئے ہوں کہ شیکسپیئر جیسا ایک اور عظیم ڈرامائی شاعر اور ملٹن جیسا ایک اور عظیم رزمیہ شاعر پیدا ہو سکے۔ صرف یہی نہیں کہ ہر عظیم شاعر بلکہ ہر حقیقی شاعر خواہ وہ کمتر درجہ کا شاعر ہی کیوں نہ ہو، زبان کا کوئی نہ کوئی امکان ہمیشہ کے لئے پورا کر دیتا ہے اور اس طرح آنے والی نسلوں کے لئے اس زبان کا ایک امکان کم ہو جاتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ وہ امکان جو وہ اپنے تصرف میں لایا ہے بہت ادنیٰ ہو یا پھر اس نے شاعری کی کسی بڑی صنف مثلاً ڈرامہ یا رزمیہ پر طبع آزمائی کی ہو عظیم شاعر زبان کے سارے امکانات ختم نہیں کرتا بلکہ صرف ایک صنف کے امکانات کو ختم کر دیتا ہے لیکن برخلاف اس کے اگر عظیم شاعر عظیم کلاسیک شاعر بھی ہے تو وہ صرف کسی ایک صنف کے امکانات کو ختم نہیں کرتا بلکہ اپنے زمانے کی زبان کے سارے امکانات کو ختم کر ڈالتا ہے اور اس کے اپنے زمانے کی زبان، جسے اس نے استعمال کیا ہے، ایسی زبان ہو گی جو ہر لحاظ سے جامع اور مکمل ہو گی۔ اس طرح ہمیں صرف شاعر ہی پر نظر نہیں رکھنی پڑتی بلکہ اس زبان پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے جس میں وہ لکھ رہا ہے! ایسے میں صرف یہی نہیں ہوتا کہ کلاسیک شاعر اپنی زبان کے سارے امکانات سمیٹ کر ختم کر دیتا ہے بلکہ دراصل یہ زبان مزاج کے اعتبار سے خود ایسی زبان ہوتی ہے جس میں اس طرح سمٹ کر ختم اور مکمل ہو جانے کی صلاحیت ہوتی ہے اور جو خود کسی کلاسیک شاعر کی پیدائش کا موجب بنتی ہے۔

اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں ہم کتنے خوش نصیب ہیں کہ ہمارے پاس ایک ایسی زبان ہے جو کلاسیک پیدا کرنے کے بجائے ماضی کے بھرپور تنوع پر فخر کر رہی ہے اور جس میں مزید جدتوں اور نئے نئے تنوع کے بے پناہ امکانات پوشیدہ ہیں۔ اب جب کہ ہمارے ادب کا مزاج ہم میں رسا بسا ہوا ہے، جب کہ ہم اب بھی وہی زبان بول رہے ہیں اور بنیادی طور پر اسی کلچر کے حامل ہیں جس نے ماضی کا ادب پیدا کیا تھا ہمیں دو باتیں ذہن نشین رکھنی چاہئیں ——— ایک تو ان کارناموں پر فخر جو ہمارا ادب انجام دے چکا ہے اور دوسرے اس بات پر جو

کلاسیک کیا ہے

مستقبل میں ہمارا ادب انجام دے سکتا ہے۔ اگر ہم مستقبل پر سے ایمان اٹھا لیں تو پھر ماضی بھی پورے طور پر ہمارا ماضی نہیں رہے گا اور وہ ایک مردہ تہذیب کا ماضی بن کر رہ جائے گا! اور یہ بات خاص طور پر ان لوگوں کے ذہنوں میں موجود رہنی چاہیئے جو انگریزی ادب کے سرمائے میں اضافہ کرنے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔ انگریزی ادب میں چونکہ کوئی بھی کلاسیک نہیں ہے اسی لئے ہر زندہ شاعر کہہ سکتا ہے کہ ابھی اس کی امید باقی ہے کہ وہ اور اس کے بعد آنے والے شاعر شاید ایسی تخلیق پیش کر سکیں جو زندہ رہے (کیونکہ کوئی بھی سکونِ قلب کے ساتھ یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ وہ اس زبان کا آخری شاعر ہے اور جب کہ وہ اس بات کو سمجھ بھی رہا ہو کہ ایسا کہنے کا کیا مطلب ہے) لیکن بقائے دوام کے نقطۂ نظر سے مستقبل سے یہ دلچسپی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ جب ہمارے سامنے دو زبانیں ہوں اور دونوں کی دونوں 'مردہ' ہوں تو ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ان میں سے ایک زبان عظیم تر ہے اس لئے کہ اسمیں تنوع بھی زیادہ ہے اور شاعروں کی تعداد بھی زیادہ ہے اور دوسری اس لئے کمتر ہے کہ اس کا جوہر صرف ایک شاعر کی تخلیق میں مکمل طور پر ظاہر ہوا ہے جس بات پر میں ایک ساتھ زور دینا چاہتا ہوں یہ ہے کہ انگریزی زبان چونکہ زندہ زبان ہے اور ایک ایسی زبان ہے جس کے ساتھ ہم رہتے سہتے ہیں۔ ہمارے لئے خوشی کا مقام ہے کہ یہ اب تک کسی کلاسیک شاعر کی تخلیق میں پورے طور پر بروئے کار نہیں آسکی ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ میں اس بات پر بھی زور دینا چاہتا ہوں کہ خود کلاسیک معیار ہمارے لئے بہت بڑی اہمیت رکھتا ہے ہمیں اس معیار کی اس لئے ضرورت ہے تاکہ ہم اپنے شعراء کو فرداً فرداً اس معیار پر پرکھ سکیں۔ حالانکہ بحیثیت مجموعی اس ادب سے ہم اپنے ادب کا مقابلہ کرنے کے قائل نہیں ہیں جس میں کلاسیک پیدا ہو چکا ہے۔ ویسے یہ محض قسمت کی بات ہے کہ کوئی ادب کلاسیک کے رتبے تک پہنچتا ہے یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس بات کا دار و مدار زیادہ تر اس زبان کے مزاج اور عناصر ترکیبی کے امتزاج کی نوعیت پر مبنی ہے چنانچہ لاطینی زبان کلاسیک کے حد درجہ قریب آجاتی ہے اس کی وجہ صرف یہ نہیں ہے کہ اس کے عناصر ترکیبی لاطینی ہیں بلکہ اس لئے کہ وہ عناصر انگریزی زبان

کے مقابلے میں زیادہ متجانس اور یکساں ہیں اور اسی لئے ان کا رجحان زیادہ فطری طور پر مشترک اسلوب کی طرف مائل ہے۔ برخلاف اس کے انگریزی زبان اپنی تشکیل اور مزاج کے اعتبار سے گوناگوں عناصر کی حامل ہے اور جامعیت سے زیادہ تنوع کی طرف مائل ہے۔ اپنی قوت کو پورے طور پر بروئے کار لانے کے لئے اسے ایک طویل مدت کی ضرورت ہے اور اس میں شاید اب بھی نامعلوم امکانات پوشیدہ ہیں۔ اس زبان میں اپنی اصلیت کو برقرار رکھتے ہوئے تبدیل ہونے کی زبردست صلاحیت موجود ہے۔

اب میں اضافی کلاسیک اور مطلق کلاسیک میں امتیاز پیش کرنا چاہتا ہوں۔ اس ادب کے مابین امتیاز، جو صرف اپنی زبان کے تعلق سے کلاسیک کہلاتا ہے اور وہ ادب جو بہت سی دوسری زبانوں کے تعلق سے کلاسیک کہلاتا ہے لیکن اس امتیاز کی وضاحت سے پہلے میں کلاسیک کی ان خصوصیات کے علاوہ جن کا میں ذکر کر چکا ہوں ایک اور خصوصیت پر روشنی ڈالنا چاہتا ہوں جس سے اس امتیاز کے سمجھنے میں مدد ملے گی اور اس فرق کا بھی اندازہ ہو سکے گا جو پوپ جیسے کلاسیک شاعر اور ورجل جیسے کلاسیک شاعر میں نظر آتا ہے۔ یہاں ان دعاوی کو دوبارہ دہرانے سے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، بات کے سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

میں نے اس مضمون کے شروع میں کہا تھا کہ مسلّمہ اصول کے طور پر نہ سہی لیکن اکثر و بیشتر افراد کے ذہنی شعور کی پختگی کا عمل (ضروری نہیں ہے کہ یہ ہمیشہ شعوری طور پر ہو) 'انتخاب' کے ذریعہ ہوتا ہے کہ جب وہ زبان کے کچھ امکانات کو خارج کر کے کچھ امکانات کو اپنا لیتا ہے۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ زبان و ادب کی ترقی میں بھی ایک مماثلت پائی جاتی ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ کمتر درجے کے کلاسیک میں، جیسا کہ سترھویں صدی کے اواخر اور اٹھارھویں صدی کا ہمارا اپنا ادب ہے، پختگی حاصل کرنے کی دُھن میں جن امکانات کو خارج کیا گیا تھا اُن کی تعداد یقیناً کثیر اور اہم ہوگی۔ میں نے یہ بھی کہا تھا کہ اس سلسلے میں نتیجے کی طرف سے اطمینان زبان کے امکانات کی آگاہی سے پیدا ہوتا ہے جو اگلے زمانے کے مصنفین کی تحریریں

میں نظر آتے ہیں اور جن کو نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ انگریزی ادب کا کلاسیک دور ہماری قوم کی ساری صلاحیتوں اور جوہروں کا نمائندہ نہیں ہے۔ ہم کسی دور کے بارے میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری قوم کی ساری صلاحیتیں اور جوہر اس دور میں بروئے کار آ چکے ہیں۔ اسی لئے ہم اب بھی ماضی کے کسی ایک دور یا دوسرے دور کے مزاج کو سمجھ کر مستقبل کے امکانات پر غور کر سکتے ہیں۔ انگریزی زبان ایک ایسی زبان ہے جس میں اسالیب کے حقیقی انحراف کی زبردست گنجائش موجود ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے کوئی بھی دور اور کوئی بھی لکھنے والا اس زبان میں کامل نمونے کی حیثیت اختیار نہیں کر سکتا۔ فرانسیسی زبان معیاری اسلوب کے ساتھ بہت زیادہ وابستہ نظر آتی ہے۔ حالانکہ اس زبان کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زبان نے خود کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے سترھویں صدی ہی میں مستقل بنیادوں پر قائم کر لیا تھا تاہم اس میں لطیف سچائی، متانت اور صاف بیانی کی روح نظر آتی ہے جس کا بیش بہا عنصر رابیلے (Rabelais) اور ولّوں (Villon) کے ہاں موجود ہے اور جس کا شعور راسین اور والٹیر کی کاملیت کے بارے میں ہمارے فیصلوں کو متصف کرتا ہے کیونکہ ہم محسوس کر سکتے ہیں کہ یہ کاملیت نہ صرف بیان ہی نہیں ہوئی ہے بلکہ اب تک ہم آہنگی کے ساتھ استعمال بھی نہیں ہو سکی ہے۔

اب ہم اس نتیجہ پر پہنچ سکتے ہیں کہ کامل کلاسیک وہ ہے جس میں کسی قوم کی ساری صلاحیتیں اور سارے جوہر (خواہ وہ سب ظاہر بھی ہوتے ہوں) پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اور یہ صرف ایسی زبان میں ظاہر ہو سکتے ہیں جس میں اپنے سارے جوہروں کو ایک دم سمیٹ سکنے کی صلاحیت ہو۔ لہذا اب ہم کلاسیک کی فہرستِ خصوصیات میں لفظِ "جامعیت" کا اور اضافہ کر لیتے ہیں۔ کلاسیک کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی رسمی پابندیوں کے ساتھ، جس قدر ممکن ہو، زیادہ سے زیادہ احساسات کی ان ساری وسعتوں کا اظہار کرے جن سے اس زبان کو بولنے والی قوم کے مزاج اور کردار کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس طرح کلاسیک اس قوم کی بہترین نمائندگی بھی کرے گی اور اس میں ان لوگوں کے لئے حد درجہ دل کشی اور اثر آفرینی بھی ہوگی اور وہ ہر جماعت، ہر طبقہ اور ہر قسم کے حالات میں

قبولیتِ عام بھی حاصل کر سکے گی۔

جب کوئی ادب پارہ اس 'جامعیت' سے آگے بڑھ جاتا ہے اور دوسرے غیر ملکی ادبیات کے لئے بھی اتنا ہی اہم ہو جاتا ہے جتنا خود اپنی زبان کے لئے تھا تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں 'آفاقیت'، بھی موجود ہے۔ مثال کے طور پر ہم گوئٹے کی شاعری کو بجا طور پر (اس مقام کے پیش نظر جو اسے اپنی زبان و ادب میں حاصل ہے) کلاسیک کا نام دے سکتے ہیں۔ تاہم اس کی جانبداری، اس کے کچھ موضوعات کی ناپائداری اور اس کے ادراک کی 'جرمنیت' کی وجہ سے ہم اسے کلاسیک کا نام نہیں دے سکتے کیونکہ گوئٹے دوسرے ملک والوں کو اپنے دَور، اپنی زبان اور اپنے کلچر میں گھرا ہوا نظر آتا ہے اور اس طرح وہ ساری یورپی روایت کی نمائندگی نہیں کرتا اور ہمارے ادب کے انیسویں صدی کے مصنفین کی طرح وہ تھوڑا سا تنگ نظر بھی دکھائی دیتا ہے۔ ہم اسے آفاقی کلاسیک نہیں کہہ سکتے۔ وہ ان معنی میں آفاقی مصنّف ضرور ہے کہ اس کے کارناموں سے ہر یورپی کو روشناس رہنا چاہیے۔ لیکن یہ بات اور ہے۔ ہمیں کسی بھی پہلو سے کوئی جدید زبان کلاسیک کی طرف بڑھتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ اس لئے ضروری ہے کہ ان دو مردہ زبانوں کی طرف رجوع کیا جائے۔ یہ بات بہت اہم ہے کہ وہ 'مردہ' زبانیں ہیں کیونکہ ان کی موت ہی سے ہمیں اپنی میراث ملی ہے۔ یہ امر کہ وہ زبانیں مردہ ہیں بذات خود انہیں کسی قدر و قیمت کا حامل نہیں بناتا۔ یہ بات الگ ہے کہ یورپ کی ساری قومیں ان کی وظیفہ خوار ہیں۔ روما اور یونان کے تمام عظیم شاعروں میں میرا خیال ہے کہ ورجل ہی ایک ایسا شاعر ہے جس کے ہم، کلاسیک کا اپنا معیار قائم کرنے کے سلسلے میں سب سے زیادہ مرہون منت ہیں لیکن ساتھ ساتھ میں اس بات کا اعادہ کروں گا کہ اس کے یہ معنی بھی نہیں ہیں کہ ورجل دنیا کا عظیم ترین شاعر ہے یا ہم ہر اعتبار سے صرف اسی کے ممنون احسان ہیں۔ میں تو یہاں صرف اس کے مخصوص احسان کا ذکر کر رہا ہوں۔ اس کی جامعیت اور وہ بھی مخصوص قسم کی جامعیت، ہماری تاریخ میں سلطنت روما اور لاطینی زبان کی بے مثال اہمیت کی وجہ سے ہے ۔۔۔۔۔۔ ایک ایسی اہمیت جو اس کی تقدیر سے پوری مطابقت رکھتی ہے۔ تقدیر کا یہ مفہوم اینیڈ (Aeneid) کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے

کلاسیک کیا ہے

اینیس Aeneas بذاتِ خود شروع سے آخر تک تقدیر کا بندہ ہے۔ ایک ایسا انسان جو نہ تو عیّار ہے اور نہ مہم جو، نہ وہ آوارہ گرد ہے اور نہ زمانہ ساز۔ ایک ایسا انسان جو اپنے مقدر کا لکھا پورا کر رہا ہے کسی مجبوری یا ثالثی فرمان کی وجہ سے نہیں اور نہ کسی شہرت یا ناموری کی خاطر بلکہ جو اپنی منشاء کو خداؤں کی بلند و برتر قوتوں کے حوالے کر دیتا ہے جو اس کی مزاحمت بھی کرتے ہیں اور اس کی راہنمائی بھی۔ وہ سرائے میں ٹھہر جانے کو ترجیح دے سکتا تھا لیکن وہ جلاوطن ہو جاتا ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جو جلاوطنی سے کہیں زیادہ اہم اور عظیم ہے۔ وہ ایک ایسے عظیم تر مقصد کے لیے جلاوطن کر دیا جاتا ہے جس کی عظمت کو وہ خود بھی سمجھنے سے قاصر ہے اور جسے وہ برضا و رغبت تسلیم کر لیتا ہے۔ وہ دنیوی اعتبار سے کوئی خوش و خرم اور کامیاب انسان نہیں ہے لیکن وہ سلطنتِ روما کی علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو حیثیت اینیس Aeneas کی رُوم کے لئے ہے وہی حیثیت قدیم روم کی یورپ کے لئے ہے۔ اور اس وجہ سے ورجل بے مثل کلاسیک کی مرکزیت حاصل کر لیتا ہے۔ وہ یورپی تہذیب کے قلب میں کھڑا ہے جس میں نہ تو کوئی دوسرا اس کا شریک ہے اور نہ کوئی اس کے حق کو غصب کر سکتا ہے۔ سلطنتِ روما اور لاطینی زبان محض کوئی سلطنت یا کوئی زبان نہیں تھی بلکہ ایک ایسی سلطنت اور زبان تھی جس کی بے مثل تقدیر کا تعلق ہماری اپنی تقدیر سے ہے اور وہ شاعر جس میں اس سلطنت اور زبان نے شعور اور اظہار پایا بذاتِ خود ایک بے مثل تقدیر کا شاعر ہے۔

اس طرح اگر ورجل روم کے شعور کی حیثیت رکھتا ہے اور اپنی زبان کی اعلیٰ ترین آواز بھی ہے تو ایسے میں وہ ہمارے لئے بھی زبردست اہمیت رکھتا ہے جس کا اظہار پورے طور پر ادبی تنقید و توصیف کی اصطلاحوں کے ذریعہ نہیں ہو سکتا۔ ادبی اصطلاحوں کی رو سے ہمارے لئے ورجل کی قدر و قیمت یہ ہے کہ اس نے ہمیں ایک معیار عطا کیا ہے۔ یہ خوشی کا مقام ہے کہ یہ معیار ہمیں ایک ایسے شاعر نے دیا ہے جو ہماری اپنی زبان سے مختلف زبان میں لکھتا ہے اور یہ بات کسی طرح بھی اس معیار کو رد کرنے کی وجہ نہیں ہو سکتی۔ کلاسیکل معیار کو قائم رکھنے اور اس سے ہر ادب

کلاسیک کیا ہے

پارہ کو فرداً فرداً پرکھنے سے یہ دیکھنا مقصود ہے کہ ہمارے ادب میں بحیثیت مجموعی تو ہر چیز مل سکتی ہے لیکن الگ الگ ہر ادب پارہ میں کوئی نہ کوئی نقص ضرور نظر آتا ہے۔ ممکن ہے یہ نقص زبان کی ترقی کے لئے لازمی نقص کی حیثیت رکھتا ہو جس کے بغیر زبان میں یہ خوبیاں پیدا نہیں ہو سکتی تھیں لیکن اس نقص کو ضروری سمجھتے ہوئے بھی نقص ہی سمجھنا چاہیئے۔ اس معیار کی عدم موجودگی میں جس کا میں ذکر کر رہا ہوں (اور جسے ہم صرف اپنی زبان پر تکیہ کر کے واضح طور پر سمجھ بھی نہیں سکتے) یہ ہوتا ہے کہ ہم اپنے غیر معمولی مصنفین کی تخلیقات کی غلط اسباب کی بنا پر تعریف کرنے لگتے ہیں۔ جیسے ہم بلیک کی تعریف اس کے فلسفہ کی وجہ سے یا ہوپکنز کی تعریف اس کے اسلوب کی وجہ سے کرنے لگتے ہیں اور اس طرح ہم فاش غلطیوں کا شکار ہو جاتے ہیں اور دوسرے درجے کے شاعروں کو قدر اول کے شاعروں کی صفوں میں لاکھڑا کرتے ہیں مختصر یہ کہ کلاسیکل معیار کے مسلسل امتحان کے بغیر، جس کے لئے ہم ورجل کے سب سے زیادہ مرہون منت ہیں، ہم تنگ نظر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

یہاں لفظ "تنگ نظر" سے میری مراد ان معنی سے زیادہ ہے جو لغت میں ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس لفظ سے میری مراد "اپنے کلچر اور نسل کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے سے بھی کچھ زیادہ ہے" حالانکہ ورجل کے ہاں بھی یہ بات نظر آتی ہے لیکن صرف اس حد تک جتنی اس کے برابر کی حیثیت والے بعد کے شعراء تھوڑے سے تنگ نظر دکھائی دیتے ہیں۔ اس لفظ سے میری مراد خیالات، کلچر اور عقیدہ کے اعتبار سے محدود ہونے سے بھی کچھ زیادہ ہے اور وہ اس لئے کہ یہ تعریف بھی نامکمل ہے کیونکہ ایک جدید آزاد خیال کے نقطۂ نظر سے دانتے بھی خیالات، کلچر اور عقیدہ کے اعتبار سے محدود تھا۔ میں اس سے اقدار کا مسخ کرنا، کچھ اقدار کو خارج کرنا اور کچھ کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنا بھی مراد لیتا ہوں جو وسیع سیر و سیاحت کے فقدان سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اس وقت پیدا ہوتی ہے جب پورے انسانی تجربات پر ان معیاروں کو منطبق کیا جائے جنہیں محدود رقبہ سے حاصل کیا گیا ہے اور جہاں بنیادی اور وقتی، عارضی اور دائمی اقدار میں امتیاز نہیں کیا جاتا۔ ہمارے اپنے دور میں جہاں لوگ بالگ حکمت اور علم، علم اور معلومات میں فرق نہیں کرتے اور زندگی کے مسائل کو انجینئرنگ کی اصطلاحوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش

کر رہے ہیں ایک نئے قسم کی تنگ نظری وجود میں آ رہی ہے جس کے لئے کوئی نیا نام تلاش کرنا پڑے گا۔ یہ ایک ایسی تنگ نظری ہے جو تصورِ زماں سے نہیں بلکہ تصورِ مکاں سے پیدا ہوئی ہے۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کی رو سے تاریخ انسانی تدبیروں کا سن وار روزنامچہ بن کر رہ گئی ہے جنہوں نے اپنی اپنی باری آنے پر خدمات انجام دیں اور پھر بے کار ہو کر ختم ہو گئیں۔ ایک ایسی تنگ نظری جس کے پیشِ نظر دنیا صرف موجودہ نسل کی واحد ملکیت ہے، ایک ایسی ملکیت جس میں اسلاف کا کوئی حصہ نہیں ہے۔ اس قسم کی تنگ نظری سے ڈر یہ ہے کہ ہم سب کے سب، اس کرۂ ارضی پر رہنے والے سب لوگ، ایک ساتھ تنگ نظر ہو کر رہ جائیں گے۔ اور وہ لوگ جو اس تنگ نظری پر قناعت نہیں کریں گے وہ 'تارک الدنیا' ہو جائیں گے۔ اگر اس قسم کی تنگ نظری ہمارے اندر زیادہ قوتِ برداشت کا مادہ (صبر و تحمل کے معنی میں) پیدا کر دے تو اس کی موافقت میں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے لیکن غالب گمان یہ ہے کہ یہ تنگ نظری ہمیں ان معاملات میں، جہاں ہمیں اپنے امتیازی اصول یا معیار کو برقرار رکھنا چاہیئے تھا، غیر جانبداری کی طرف لے جائے گی اور جن معاملات کو ہمیں شخصی یا مقامی پسند و ناپسند پر چھوڑ دینا چاہیئے تھا وہاں ہمیں غیر روادار بنا دے گی۔ مجھے اس پر کوئی اعتراض نہیں ہے اگر دنیا میں سیکڑوں مذاہب پیدا ہو جائیں بشرطیکہ ہمارے بچے ایک سے مدرسوں میں تعلیم کے لئے جاتے رہیں۔ بہر حال میرا تعلق تو یہاں صرف اتنا ہے کہ ادب میں اس تنگ نظری کا کس طرح سدِ باب کیا جائے۔ ہمیں اس بات کو ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ جیسے یورپ ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے (اور اب بھی اپنی ترقی پسندانہ قطع و برید کے باوجود ایک ایسی ہیئت اجتماعی ہے جس سے عظیم تر اور عالمگیر ہم آہنگی پیدا ہو سکتی ہے) اسی طرح یوروپی ادب بھی ایک اکائی کی حیثیت رکھتا ہے جس کے مختلف اعضا اس وقت تک نشو و نما نہیں پا سکتے جب تک کہ ایک سا خون ان کے سارے جسم میں گردش نہ کر رہا ہو۔ یوروپی ادب کے خون کا دھارا یونانی اور لاطینی ادب ہے۔ ان دونوں کے نظام گردش الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہیں کیونکہ ہم نے روم کے ذریعہ اپنے یونانی سلسلۂ نسب کا سراغ لگایا ہے۔ آخر فضیلت، کا وہ کون سا مشترک معیار ہمارے ادبیات اور ہماری زبانوں

کلاسیک کیا ہے

میں موجود ہے جو کلاسیکل معیار نہیں ہے؟ آخران دو زبانوں کے خیال و احساس کے مشترک ورثہ کے علاوہ وہ کون سا باہمی فہم و ادراک ہے جسے ہم برقرار رکھنے کے متمنی ہیں اور جس کی افہام و تفہیم میں کوئی یوروپی قوم کسی دوسری یوروپین قوم سے کسی طرح بھی بہتر موقف میں نہیں ہے۔ کوئی بھی جدید زبان، خواہ اس کے بولنے والے لاطینی زبان کے بولنے والوں کے مقابلے میں لاکھوں کی تعداد میں کیوں نہ ہوں اور خواہ وہ زبان تمام دنیا کی قوموں کی زبان اور کلچر کے درمیان ابلاغ کا آفاقی ذریعہ ہی کیوں نہ بن جائے، لاطینی زبان کی آفاقیت کو نہیں پہنچ سکتی۔ کوئی جدید زبان ان معنی میں جن میں میں نے ورجل کو کلاسیک کا نام دیا ہے، کلاسیک پیدا کرنے کی توقع نہیں رکھ سکتی۔ نہ صرف ہمارا بلکہ سارے یورپ کا کلاسیک ورجل ہے۔

یوروپ کے کئی ادبیات میں اتنا سرمایہ موجود ہے کہ نہ صرف ہم اس پر بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں بلکہ لاطینی زبان بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی لیکن ہر ادب کی اپنی عظمت ہوتی ہے جو الگ تھلگ نہیں بلکہ وسیع تر نظام میں اپنا مقام رکھتی ہے۔ وہ نظام جو رُوم میں متعین ہوا۔ میں نئی سنجیدگی جسے متانت بھی کہہ سکتے ہیں اور تاریخ کی نئی بصیرت کا ذکر کر چکا ہوں جس کی مثال روم سے اینیس Aeneas. کی عقیدتمندانہ محبّت میں ملتی ہے ——— وہ مستقبل کا رُوم جو اینیس کے زندہ کارناموں سے بہت آگے ہے۔ اینیس کو بطور انعام جو کچھ ملا وہ بمشکل ایک تنگ ساحل اور ادھیڑ عمر کی سیاسی شادی سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ اس کی جوانی ڈھل چکی ہے اور اس کی روح دوسری ارواح کے ساتھ اس دنیا کو اس دنیا سے الگ کرنے والی حد (Cumae) کے دوسری طرف پھر رہی ہے لیکن ہم اب بھی قدیم رُوما کی تقدیر سے آنکھیں ملا سکتے ہیں ممکن ہے کہ ہم پہلی نظر میں ادبِ روما کو 'محدود وسعت' کا ادب تصوّر کریں جس میں عظیم ناموں کا حقیر اجتماع نظر آئے لیکن اس کے باوجود وہ اتنا آفاقی ہے کہ کوئی ادب اس کو نہیں پہنچ سکتا۔ وہ ایک ایسا ادب ہے جس نے غیر شعوری طور پر (یوروپ میں اپنے مقدر کی بجا آوری کے سلسلے میں) بعد کی زبانوں کے تموّل اور تنوّع کو قربان کیا ہے تاکہ وہ ہمارے لئے کلاسیک پیدا کر سکے۔ یہی کافی ہے کہ یہ معیار ہمیشہ ہمیشہ

کے لیے قائم ہو جائے اور اس کام کو دوبارہ کرنے کی ضرورت پیش نہ آئے۔ ہماری آزادی کی یہی قیمت ہے کہ اس معیار کو برقرار رکھا جائے اور انتشار کے خلاف اس آزادی کی حفاظت کی جائے۔ ہم اس احسان کی یاد اس عظیم رُوح کی سالانہ یادگار منا کر لیتے ہیں جس نے دانتے کے سفرِ حیات کی راہنمائی کی جس نے (کیونکہ یہ اس کا فرض تھا کہ وہ دانتے کی راہنمائی اس بصیرت کی طرف کرے جسے وہ خود حاصل نہ کر سکا تھا) یورپ کو عیسائی کلچر کا راستہ دکھایا جس سے وہ خود بھی واقف نہیں تھا اور جس نے نئی اطالوی زبان میں الوداع کے طور پر یہ آخری الفاظ کہے تھے۔

بیٹا! تم نے ارضی و ابدی آگ کا نظارہ کر لیا اور اب ایک ایسے مقام پر آ گئے ہو جہاں سے آگے میں خود بھی کچھ نہیں دیکھ سکتا۔

سنہ ۱۹۴۴ء

مذہب اور ادب

جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ زیادہ تر اس قول کی حمایت میں ہے کہ ادبی تنقید کی تکمیل ایسی تنقید سے ہونی چاہیئے جس کی بنیاد معین اخلاقی اور دینی زاویۂ نظر پر قائم ہو۔ اگر کسی دور میں اخلاقی اور دینی معاملات میں باہمی اتفاق موجود ہے تو ایسے میں ادبی تنقید بھی ٹھوس اور پُر مغز ہوتی ہے۔ ہمارے اپنے دور میں، جہاں ایسی کوئی بھی مفاہمت نہیں ہے، عیسائی قارئین کے لئے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ اور خاص طور پر تخیلی چیزوں کا جائزہ واضح طور پر اخلاقی اور دینی معیار سے لیں۔ ادب کی عظمت محض ادبی معیار سے متعین نہیں کی جا سکتی۔ حالانکہ یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ اس بات کا تعین کہ کوئی چیز ادب ہے یا نہیں، صرف ادبی معیار ہی سے کیا جا سکتا ہے۔

ہم نے گزشتہ چند صدیوں سے اس بات کو واضح طور پر تسلیم کر لیا ہے کہ ادب اور دینیات میں باہم کوئی رشتہ نہیں ہے۔ مجھے اس سے ہرگز انکار نہیں ہے کہ ادب (اور یہاں میری مراد تخیلی ادب سے ہے) ہمیشہ سے کسی نہ کسی اخلاقی معیار ہی پر پرکھا جاتا رہا ہے اور ہمیشہ پرکھا جاتا رہے گا۔ ادبی کارناموں کے بارے میں اخلاقی فیصلے، ان اخلاقی ضابطوں کے مطابق کئے جاتے ہیں جنہیں ہر نسل نے قبول کر لیا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ نسل خود بھی ان پر عمل پیرا ہوتی ہے

یا نہیں۔ ایک ایسا دور، جو عیسائی دینیات کو لفظ بہ لفظ قبول کر لیتا ہے، ممکن ہے اس کا عام ضابطہ بہت سخت اور کٹر قسم کا ہو۔ حالانکہ یہ بھی عین ممکن ہے کہ ایسے دور میں عام ضابطے عزت و ناموس عظمت و عروج یا انتقام جیسے تصورات کو اس درجہ اہمیت دیتے ہوں کہ وہ خود عیسائیت کیلئے ناقابلِ برداشت ہو جائیں۔ اس سلسلہ میں دورِ الیزبیتھ کا، ڈرامائی اخلاق، بذاتِ خود ایک دلچسپ مطالعہ ہے لیکن جب عام ضابطہ دینی پس منظر سے منقطع ہو جاتا ہے اور زیادہ سے زیادہ صرف ایک عادت بن کر رہ جاتا ہے تو ایسے میں تعصب اور تبدیلی کی راہیں کھل جاتی ہیں اور ادب کے ذریعہ اخلاق میں تبدیلی کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے جب کسی نسل کو ادب میں قابلِ اعتراض چیزیں نظر آنے لگتی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ ان سے مانوس نہیں ہے۔ یہ ایک عام بات ہے کہ جو باتیں ایک نسل کے جذبات کو مجروح کرتی ہیں۔ انہی باتوں کو دوسری نسل خاموشی کے ساتھ قبول کر لیتی ہے۔ اخلاقی معیار کی اس تبدیلی کی صلاحیت کو بعض دفعہ بڑے اطمینان کی نظر سے دیکھا جاتا ہے اور اسے انسانی کاملیت کی نشانی سمجھا جاتا ہے لیکن درصل یہ اس بات کا ایک ثبوت ہے کہ انسان کے اخلاقی فیصلے کھوکھلی بنیادوں پر قائم ہیں۔

مجھے یہاں مذہبی ادب سے کوئی غرض نہیں ہے بلکہ صرف اس بات سے واسطہ ہے کہ کس طرح مذہب کو ادب کی تنقید کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے۔ اس لئے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ان تین معنی میں مذہبی ادب کے فرق کو سمجھ لیا جائے جن معنی میں میں سمجھ رہا ہوں ـــ ایک تو وہ ادب ہے جس کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ یہ مذہبی ادب ہے بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخی ادب یا سائنٹفک ادب کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ہم بائبل کے مستند ترجموں یا جرمی ٹیلر کی تخلیقات کو بھی ادب کا نام دیتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم کلیرنڈن یا گبن کی تاریخی تصانیف کو ادب کے نام سے موسوم کرتے ہیں یا بریڈلے کی منطق اور بفون کی نیچرل ہسٹری کو ادب کا نام دیتے ہیں۔ یہ سارے مصنفین وہ لوگ ہیں جو اتفاق سے اپنی مذہبی، تاریخی یا فلسفیانہ خصوصیات کے ساتھ ساتھ زبان کا ایسا چٹخارہ اور بیان کی ایسی چاشنی رکھتے ہیں کہ ان کی تحریریں ان لوگوں کے لئے دلچسپ بن جاتی ہیں جو

سلیقے کے ساتھ لکھی ہوئی زبان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ ایسے میں ضروری نہیں ہے کہ وہ لوگ مصنّف کے مقصد میں بھی دلچسپی رکھتے ہوں۔ یہاں میں اتنا اضافہ اور کردوں گا کہ یہ سائنٹفک، تاریخی اور فلسفیانہ تصانیف اس وقت تک ادب کے ذیل میں نہیں آسکیں جب تک ان میں اپنے دور کے لئے، سائنٹفک یا دوسری اہم اقدار موجود نہ ہوں۔ میں اس قسم کی تصانیف سے لطف اندوز ہونے کی معقولیت کو تسلیم کرتا ہوں لیکن ساتھ ساتھ میں اس کی خامیوں سے بھی واقف ہوں۔ وہ شخص جو اس قسم کی تحریروں کو صرف ادبی معیار پر پرکھتا ہے دراصل کاسہ لیس ہوتا ہے اور ہم جانتے ہیں کہ جب کاسہ لیسوں کی تعداد بڑھ جاتی ہے تو وہ عذابِ جان بن جاتے ہیں۔ مجھے ان علماء سے اختلاف ہے جن پر بائبل کو بحیثیت ادب پڑھنے سے وجد طاری ہو جاتا ہے اور جو اسے انگریزی نثر کی معزز ترین دستاویز سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگ جو بائبل کو انگریزی ادب کی اعلیٰ ترین دستاویز سمجھ کر تعریف کے پُل باندھتے ہیں دراصل وہ اسے عیسائیت کی قبر کا کتبہ سمجھ کر تعریف کرتے ہیں۔ میں اگر اپنی بحث کے ذیلی موضوعات کو نظر انداز کرنے کی کوشش کروں تو بہتر ہے۔ یہاں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہوگا کہ جیسے کلیرنڈن، گبن، بفون یا بریڈلے ادبی اعتبار سے کم تر درجہ کے مصنّف رہ جائیں گے اگر ان کی تصانیف تاریخ، سائنس، اور فلسفہ وغیرہ کے اعتبار سے غیر اہم ہو کر رہ جائیں اسی طرح بائبل کا اثر انگریزی ادب پر تسلیم کرنے کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ یہ اثر اس لئے نہیں ہے کہ بائبل کو ادب تسلیم کر لیا گیا ہے بلکہ صرف اس لئے ہے کہ بائبل کو خدا کی زبان تصوّر کیا جاتا ہے اور غالباً یہ بات کہ اہلِ علم و ادب اسے 'ادب' سمجھ کر بحث کرتے ہیں اس کے ادبی اثر کی موت کی ذمّہ دار ہے۔

مذہب اور ادب کے درمیان دوسرا رشتہ وہ ہے جو مذہبی اور دینی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اب مجھے یہاں یہ دیکھنا ہے کہ اس قسم کی شاعری کی طرف، شاعری کے عام شائقین کا کیا رویہ ہے۔ میرا روئے سخن صرف اُن لوگوں کی طرف ہے جو شاعری سے براہِ راست لُطف اندوز ہوتے ہیں اور اس کے مدّاح ہیں اور ان لوگوں کی طرف نہیں ہے جو دوسروں کی تعریف و توصیف کے ذریعہ شاعری سے

لطف اندوز ہوتے ہیں۔ شاعری کا عام شائق اس بات پر ایمان رکھتا ہے (گو ہمیشہ واضح طور پر نہیں) کہ جب شاعری کے ساتھ 'مذہبی' کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس کی واضح حد بندی ہو جاتی ہے۔ کیونکہ شاعری کے شائقین کی اکثریت کے لئے مذہبی شاعری ایک قسم کی ادنیٰ شاعری ہوتی ہے۔ مذہبی شاعر ایسا شاعر نہیں ہے جو شاعری کے پورے موضوع کو اپنے تصرف میں لاتا ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا شاعر ہے جو اس موضوع کے محدود اور مقرر حصے کو استعمال میں لاتا ہے اور جو ان جذبات کو نظر انداز کر دیتا ہے جسے عظیم جذبہ کا نام دیا جاتا ہے اور اس طرح وہ اپنی کم علمی کا اعتراف کر لیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کے شائقین کی کثیر تعداد کا اصل رویہ وان، ساؤتھ ویل، کراشا، جارج ہربرٹ اور ہاپکنز جیسے شاعروں کی طرف یہی ہے۔

شاعری کی ایک قسم ایسی ہے (مثال کے طور پر ان شعراء کی منظومات جن کا ذکر میں نے سطور بالا میں کیا ہے) جو ایک خاص مذہبی شعور کا نتیجہ ہوتی ہے اور جو اس عام شعور کے بغیر بھی زندہ رہ سکتی ہے جو ہمیں عظیم شعراء کے ہاں نظر آتا ہے۔ کچھ ایسے شعراء ہیں یا پھر ان کی کچھ تحریریں ہیں ممکن ہے یہ 'عام شعور' موجود ہو لیکن وہ بنیادی خصوصیات جو عظیم شاعری کی دلالت کرتی ہیں یہاں دبا دی گئی ہوں اور صرف ان کا تاثر پیش کر دیا گیا ہو۔ ایسے شعراء اور ان شاعروں کے درمیان جو مذہبی اور دینی جوہر قابل کی حیثیت سے اپنے مخصوص اور محدود شعور کو پیش کرتے ہیں امتیاز بہت دشوار ہو جاتا ہے۔ یہاں میں وان، ساؤتھ ویل، جارج ہربرٹ اور ہوپکنز کو بڑے شاعر کی حیثیت سے مثال کے طور پر پیش کرنے کا کوئی حیلہ نہیں ڈھونڈ رہا ہوں لیکن مجھے اس امر کا پورا پورا یقین ہے کہ کم از کم پہلے تین شاعر محدود شعور کے شاعر ہیں۔ وہ ان معنی میں عظیم مذہبی شاعر بھی نہیں ہیں جن معنی میں ہم دانتے، کارنیل، یا راسین کے نام لیتے ہیں اور جو اپنی ان تمثیلوں میں بھی جہاں وہ عیسائی موضوعات کو نہیں چھوتے، عظیم عیسائی شاعر باقی رہتے ہیں۔ میں پہلی قسم کے شاعروں کو ان معنی میں بھی عظیم مذہبی شاعر نہیں مانتا جن معنی میں ولّون اور یہاں تک کہ بودلیئر کو، اس کے سارے نقائص اور فرو گزاشتوں کے باوجود، عیسائی شاعر تسلیم کرتا ہوں۔ چوسر کے وقت سے

مذہب اور ادب

لے کر اب تک عیسائی شاعری، ان معنی میں جس کی میں وضاحت کروں گا، انگلستان میں مخصوص طور پر محدود اور چھوٹی شاعری رہی ہے۔

میں اس بات کو بھی واضح کرتا چلوں کہ جب میں مذہب اور ادب پر گفتگو کر رہا ہوں تو میرا تعلق بنیادی طور پر مذہبی ادب سے ہرگز نہیں ہے۔ میرا تعلق اگر ہے تو صرف اتنا ہے کہ مذہب اور تمام ادبیات میں کیا تعلق ہونا چاہیئے؟ اسی لیے اگر مذہبی ادب کی تیسری قسم کو تیزی کے ساتھ درگزر کر دیا جائے تو شاید کچھ مضائقہ نہیں ہے۔ یہاں میرا مطلب ان لوگوں کی ادبی تصانیف سے ہے جو مخلصانہ طور پر مذہب کے مقصد کو آگے بڑھانے کے خواہشمند ہیں اور جسے ہم پروپیگنڈا کے ذیل میں لا سکتے ہیں۔ میرے ذہن میں اس وقت چیسٹرٹن کے "مین ہو واز تھرس ڈے" یا "فادر براؤن" جیسے شگفتہ ناول ہیں۔ مجھ سے زیادہ نہ کوئی ان ناولوں سے لطف اندوز ہوتا ہے اور نہ پسند کرتا ہے۔ اس سلسلے میں تو صرف میں اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ جب چیسٹرٹن سے کم صلاحیتوں کے جوشیلے مذہبی لوگ یہی اثر پیدا کرنا چاہتے ہیں تو ان کا اثر منفی ہوتا ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ایسی تحریروں پر مذہب اور ادب کے تعلق سے کسی سنجیدہ غور و فکر کی چنداں ضرورت ہی نہیں ہے کیونکہ یہ تحریریں ایک ایسے شعوری فعل کی حیثیت رکھتی ہیں جہاں یہ مان لیا گیا ہے کہ مذہب اور ادب کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں ہے اور اگر ہے بھی تو وہ شعوری اور محدود قسم کا ہے۔ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ادب کو شعوری طور پر عیسائی ہونے کے بجائے غیر شعوری طور پر عیسائی ہونا چاہیئے۔ چیسٹرٹن کی تحریریں ایسی فضا اور ایسا ماحول پیش کرتی ہیں جو یقیناً عیسائیت کی حامل نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود اس کے ہاں تاثر کی نوعیت بالکل مختلف ہے۔

مجھے یقین ہے کہ ہم اس بات کو محسوس کرنے میں ناکام رہتے ہیں کہ کس طرح مکمل اور عقلی طور پر ہم اپنے ادبی فیصلوں کو مذہبی فیصلوں سے الگ کرتے ہیں۔ اگر ایک مکمل انقطاع ہو سکتا تھا تو خیر کوئی ایسی بات نہیں تھی لیکن یہ انقطاع نہ تو مکمل ہے اور نہ کبھی مکمل ہو سکتا ہے۔ اگر ہم ادب کو ناول کی مثال کے ذریعے سمجھیں، کیونکہ ناول ہی ایک ایسی صنف ہے جو زیادہ سے

مذہب اور ادب

زیادہ لوگوں کو متاثر کرتی ہے، تو ہم آسانی کے ساتھ گزشتہ تین سو سال کے ادب کی تدریجی لادینیت کو سمجھ سکتے ہیں۔ بنین اور کسی حد تک ڈی فو کے سامنے اخلاقی مقاصد تھے۔ بنین کے بارے میں تو خیر کسی شک و شبہ کی گنجائش ہے ہی نہیں۔ رہا ڈی فو، تو اس کے بارے میں کچھ شک و شبہ ضرور کیا جا سکتا ہے لیکن ڈی فو کے زمانے سے لے کر اب تک ناول کو لادینی بنانے کا عمل جاری ہے! اس کے تین نمایاں پہلو ہیں۔ ایک تو یہ کہ ناول نے 'عقیدہ' کو اپنے زمانے کے عقیدے کے مطابق اپنا لیا اور زندگی کی اصل تصویر کو نظر انداز کر دیا۔ فیلڈنگ، ڈکنز اور تھیکرے اس رجحان سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسری شکل یہ ہے کہ اس نے عقیدہ پر شک کیا، اس میں سرگرداں رہا یا پھر اس کی مخالفت کی۔ یہ رجحان جارج ایلیٹ، جارج میرڈتھ اور ٹامس ہارڈی کے ہاں ملتا ہے۔ تیسری شکل اس کی وہ ہے جو ہمارے اپنے دور میں نظر آتی ہے اور اس کے ذیل میں، سوائے جیمس جوئس کے، سارے ناول نگار آجاتے ہیں۔ یہ وہ دور ہے جس میں ہر ایک نے عیسائی عقیدہ کو ایک تاریخی غلطی کی حیثیت سے دیکھا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا عام طور پر لوگوں نے مذہب یا مذہب کے خلاف کوئی معین رائے قائم کر لی ہے اور کیا وہ اپنے دماغوں کو الگ الگ خانوں میں بانٹ کر اسی مقصد کی خاطر ناول یا شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں؟ مذہب اور قصہ کہانیوں میں رویہ اور طریقۂ عمل ایسی چیزیں ہیں جو مشترک ہیں۔ مذہب ہمارے اخلاق اور فیصلوں کو متعین کرتا ہے۔ ہمیں اپنی ذات کا جائزہ لینا سکھاتا ہے اور ساتھ ساتھ دوسرے انسانوں کے ساتھ ہمارے طریقۂ عمل کو متعین کرتا ہے! ایسے ہی وہ قصہ کہانیاں جو ہم پڑھتے ہیں ہماری ذات کو متاثر کرتی ہیں اور ہمارے طریقۂ عمل کو بناتی بگاڑتی ہیں۔ جب ہم ان قصہ کہانیوں میں ایسے انسانوں کو دیکھتے ہیں جو مخصوص انداز سے عمل کر رہے ہیں اور مصنف خود بھی ان کی تصدیق کر رہا ہے اور ساتھ ساتھ اس عمل کو، جسے اُس نے خود ترتیب دیا ہے، پسندیدہ نظر سے دیکھ رہا ہے تو ہم بھی اسی طرح عمل کرنے اور اپنا رویہ اختیار کرنے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ جب معاصر ناول نگار خود اپنی ذات کے بارے

میں غور کرتا ہے تو ممکن ہے کہ وہ ان لوگوں کے لئے جو اسے قبول کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، کوئی بہت اہم چیز پیش کر رہا ہو۔ ایسا ناول نگار اپنے زاویۂ فکر سے فرد کو متاثر کر سکتا ہے لیکن ناول نگاروں کی اکثریت ایسی ہے جو پانی کے بہاؤ میں تیزی کے ساتھ ہچکولے کھا رہی ہے۔ ان میں زود حسی تو نظر آتی ہے لیکن ادراک بہت کم ہوتا ہے۔

ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم ادب کے سلسلے میں وسیع النظری کا ثبوت دیں۔ اپنے عقائد اور تعصبات سے بچ کر قصہ کہانیوں کو قصہ کہانیوں کی حیثیت سے اور ڈرامہ کو ڈرامہ کی حیثیت سے دیکھیں۔ وہ چیز جسے اس ملک میں غلطی سے 'احتساب' کا نام دیا جاتا ہے اس سے مجھے بہت کم ہمدردی ہے۔ کچھ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اکثر غلط کتابوں کی اشاعت کو روکتا ہے اور کچھ اس لئے کہ اس کی حیثیت بھی وہی ہے جو شراب نوشی کے قانونِ امتناعی کی ہوتی ہے۔ کچھ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ اس خواہش کا اظہار ہے کہ نفیس گھریلو اثر کی جگہ حکومت کے کنٹرول کو لے لینی چاہیئے۔ کچھ اس لئے اور بھی مجھے اس کے ساتھ کوئی ہمدردی نہیں ہے کہ اس کی بنیاد مسلّم دینی اور اخلاقی اصولوں پر قائم نہیں ہوتی بلکہ یہ زیادہ تر عادت اور رسم و رواج کا نتیجہ ہوتا ہے۔ حُسنِ اتّفاق سے یہ لوگوں میں 'تحفظ' کا ایک جھوٹا جذبہ پیدا کر دیتا ہے اور انہیں اس امر کا یقین دلاتا ہے کہ وہ کتابیں جن پر احتساب کا شکنجہ نہیں پڑا ہے بالکل بے ضرر ہیں۔ یہ مجھے خود معلوم نہیں ہے کہ آیا ایسی بھی کوئی چیز ہوتی ہے جسے 'بے ضرر کتاب' کا نام دیا جا سکتا ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ ایسی کتابیں بھی ہوتی ہیں جو اس حد تک ناقابلِ مطالعہ ہوتی ہیں کہ ان میں سرے سے کسی کے جذبات مجروح کرنے کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی لیکن یہ بات بھی یقینی ہے کہ کوئی کتاب صرف اس وجہ سے بے ضرر نہیں کہلا سکتی کہ اس سے شعوری طور پر کوئی بھی شخص آزردہ نہیں ہوا ہے۔ اگر ہم قاری کی حیثیت سے' اپنے مذہبی اور اخلاقی عقائد ایک شعبے میں رکھیں اور مطالعہ صرف تفریحِ طبع یا پھر ذرا بلند سطح پر، صرف جمالیاتی مسرت کے لئے کریں تو میں یہ بات کہوں گا کہ مصنّف، خواہ اس کی نیت یا ارادے کچھ بھی ہوں، عملاً ایسا

کوئی امتیاز تسلیم نہیں کرتا تخیلی تحریروں کا مصنف، خواہ وہ اس بات سے واقف ہو یا نہ ہو، بحیثیت مجموعی ہمیں متاثر کرتا ہے اور ہم بحیثیت انسان، خواہ ہم اس کا ارادہ کریں یا نہ کریں، اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ چیز جو ہم کھاتے ہیں ہم پر ذائقہ کے علاوہ کچھ اور اثر بھی ضرور ڈالتی ہے۔ اس کا اثر ہم پر تحلیل اور ہاضمہ کے دوران میں بھی پڑتا ہے۔ ہو بہو یہی عمل ہر اس تحریر پر صادق آتا ہے جسے ہم پڑھتے ہیں۔

یہ حقیقت ہے کہ ہمارا مطالعہ صرف اسی چیز سے تعلق نہیں رکھتا جسے ہم ادبی مذاق، کا نام دیتے ہیں بلکہ اور بہت سے دوسرے اثرات کے ساتھ ہمارے کل وجود کو براہِ راست متاثر کرتا ہے۔ اس بات کو ہم اپنی انفرادی ادبی تعلیم کی تاریخ کے سچے تجزیہ کے ذریعہ بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ کسی ایسے شخص کے زمانۂ نوجوانی کے مطالعہ کو ذہن میں رکھیے جس میں کچھ ادبی ذہانت بھی ہو میرا خیال ہے کہ ہر وہ شخص جو شاعری کی کشش اور گیرائی کے بارے میں حساس ہے اپنی جوانی کے ایسے لمحے یاد کر سکتا ہے جب وہ کسی ایک شاعر سے متاثر ہو کر اس میں کھو گیا تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ یکے بعد دیگرے کئی شاعروں کے کلام میں کھو گیا ہو۔ اس کی اس شیفتگی کا سبب صرف یہ نہیں ہے کہ شعری احساس وادراک سنِ بلوغت کے مقابلہ میں آغازِ شباب میں تیز تر ہوتا ہے۔ دراصل جو کچھ ہوتا ہے وہ ایک قسم کی طغیانی ہے جہاں شاعر کی مضبوط شخصیت اس کی نیم ترقی یافتہ شخصیت پر غالب آجاتی ہے۔ یہی چیز کسی ایسے شخص کی عمر کے آخری حصہ میں بھی رونما پذیر ہو سکتی ہے جس نے اپنی زندگی میں بہت کم مطالعہ کیا ہو۔ ایک مصنف کچھ دیر کے لئے ہم پر اپنا پورا قبضہ جما لیتا ہے اور پھر کچھ عرصہ بعد دوسرا مصنف ہم پر حاوی آنے لگتا ہے اور آخر کار یہ خود ہمارے اپنے دماغ میں ایک دوسرے کو متاثر کرنے لگتے ہیں۔ ہم ایک مصنف کو دوسرے کے مقابلہ میں رکھتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ایک کی صفات دوسرے سے بالکل الگ ہیں اور جو صفات ایک میں پائی جاتی ہیں وہ دوسرے میں نہیں ہیں۔ یہی وہ منزل ہوتی ہے جہاں سے ہم 'تنقیدی' ہونے لگتے ہیں اور یہی وہ ہماری بڑھتی ہوئی تنقیدی قوت ہے جو ہمیں کسی ایک ادبی شخصیت کے شدید تسلط سے بچا لیتی ہے۔

اچھا نقاد ــــــ اور ہم سب کو نقاد بننے کی کوشش کرنی چاہیئے اور تنقید کو ان لوگوں کے سپرد نہیں کرنا چاہیئے جو اخباروں میں تبصرہ کرتے ہیں ــــــ اچھا نقاد وہ ہے جو تیز اور دائمی ادراک کو وسیع اور گہرے مطالعہ کے ساتھ گھلا ملا دیتا ہے۔ وسیع مطالعہ ذخیرہ اندوزی یا علم کو جمع کرنے کے اعتبار سے اہمیت نہیں رکھتا بلکہ دراصل مطالعہ طاقتور شخصیتوں سے یکے بعد دیگرے متاثر ہونے کے عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس طرح ہم کسی ایک شخصیت یا چند شخصیتوں سے مغلوب ہونے سے بچ جاتے ہیں۔ زندگی کے مختلف نظریات ہمارے دماغ میں گھلتے ملتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہتے ہیں اور ہماری ادبی شخصیت بنتی سنورتی رہتی ہے اور اس طرح ہر ایک مصنّف کی حیثیت اور اُس کا مقام ایک ایسی ترتیب کے ساتھ جو خود ہمارے ساتھ مخصوص ہے متعین ہو جاتا ہے۔

یہ بات پورے طور پر درست نہیں ہے کہ قصّے کہانیاں، نثر یا نظم یعنی ایسی تحریریں جو خیالی انسان کے عمل، خیالات، الفاظ اور جذبات کو پیش کرتی ہیں، براہِ راست زندگی سے متعلق، ہمارے علم کو وسیع کر دیتی ہیں۔ زندگی کا براہِ راست علم ایک ایسا علم ہے جو براہِ راست ہماری اپنی ذات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ ہمارا کام ہے کہ ہم خود دیکھیں کہ عام طور پر لوگ کیسے برتاؤ کرتے ہیں، ان کا عام رویہ کیا ہے اور عام طور پر وہ کس طرح کے ہیں؟ زندگی کا وہ حصّہ جس میں ہم خود شریک ہو کر حصّہ لے رہے ہیں تعمیم کے لئے مواد فراہم کرتا ہے۔ قصّے کہانیوں کے ذریعہ زندگی کا علم حاصل کرنے کے لئے ترقی یافتہ خود آگاہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ علم زندگی کے بارے میں دوسروں کا علم تو ہو سکتا ہے لیکن بذاتِ خود زندگی کا نہیں ہو سکتا۔ جب ہم کسی ناول میں واقعات سے متاثر ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم اپنے گرد و پیش کے ماحول یا چشم دید واقعات سے متاثر ہوتے ہیں تو ایسے میں ہم 'سچ' کے برابر 'جھوٹ' ضرور حاصل کر لیتے ہیں لیکن جب ہم ذہنی پختگی حاصل کر لیتے ہیں اور اس قابل ہو جاتے ہیں کہ ان قصّہ کہانیوں کو پڑھ کر یہ کہہ سکیں کہ "یہ ایک شخص کا نظریہ ہے جس کا مشاہدہ اپنی حدود

ہیں اچھا تھا (مثال کے طور پر ڈکنز، تھیکرے، جارج ایلیٹ یا بالزاک) لیکن اس نے مجھ سے ذرا مختلف انداز میں مشاہدہ کیا ہے، وہ مجھ سے مختلف مزاج کا آدمی تھا۔ اس نے مشاہدہ کے لئے مختلف چیزوں کا انتخاب کیا ہے یا پھر یکساں چیزوں کو اہمیت کے اعتبار سے مختلف ترتیب دی ہے کیونکہ وہ مزاجاً مجھ سے مختلف تھا۔ اس لئے اس کی اس تحریر میں جو کچھ میں دیکھ رہا ہوں وہ ایک ایسی دنیا ہے جسے مخصوص انداز اور زاویے سے دیکھا گیا ہے۔" یہ وہ منزل ہوتی ہے جب ہم ناول یا قصہ کہانیوں کے پڑھنے سے کچھ حاصل کر سکتے ہیں! ایسے میں ہم زندگی کے بارے میں ان مصنفین سے براہِ راست کچھ سیکھ سکتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے ہم تاریخ کے براہِ راست مطالعہ سے سیکھتے ہیں۔ یہ مصنفین ہمیں اسی وقت مستفید کر سکتے ہیں جب ہم ان میں اور اپنی ذات میں امتیاز کرنے کی اہلیت پیدا کر لیتے ہیں۔

جیسے جیسے ہماری عمر بڑھتی جاتی ہے اور ہم مختلف مصنفین کا مطالعہ جاری رکھتے ہیں اور ہمارا مطالعہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے، ویسے ویسے ہم زندگی کے مختلف النوع نظریات حاصل کرتے جاتے ہیں۔ عام طور پر یہ فرض کیا جاتا ہے (اور مجھے اس بات پر شبہ ہے) کہ ہم دوسروں کے نظریاتِ زندگی کا تجربہ صرف مفید مطالعہ کے ذریعہ حاصل کر سکتے ہیں۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ یہی وہ انعام ہے جو ہم شیکسپیئر، دانتے، گوئٹے، ایمرسن، کارلائل اور ورجنوں دوسرے مقتدر ادیبوں کے مطالعہ سے حاصل کر سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ صرف تفریحِ طبع کے لئے مطالعہ کرنا تضیعِ اوقات کے مترادف ہے لیکن یہاں یہ بات کہنے میں مجھے کوئی باک نہیں ہے کہ ادب ہی ایک ایسی چیز ہے جسے ہم صرف تفریحِ طبع یا خالص مسرت کے لئے پڑھتے ہیں اور جو بلا شبہ لاشعوری طور پر ہم پر حد درجہ اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ ادب ہی ایک ایسی چیز ہے جسے ہم کم سے کم کاوش کے ساتھ پڑھتے ہیں اور جو ہم پر آسانی کے ساتھ بہت گہرا اثر ڈالتا ہے۔ اس لئے ضرورت ہے کہ مقبول ناول نگاروں اور معاصر زندگی کے مقبول ڈراموں کے اثرات کا گہرا تجزیہ کیا جائے۔ خصوصیت کے ساتھ معاصر ادب ایک ایسی چیز ہے جسے لوگوں کی اکثریت

اسی رویے کے ساتھ خالص مسرت اور وقت گزاری کے لیے پڑھتی ہے۔

اب تک جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے میرے موضوع کا تعلق ذرا واضح ہو جاتا ہے۔ ہم خواہ ادب کو تفریح طبع کے لیے پڑھیں یا جمالیاتی مسرت کے لیے ہمارا مطالعہ صرف کسی مخصوص حس کو ہی متاثر نہیں کرتا بلکہ بحیثیت مجموعی پورے انسان کو متاثر کرتا ہے۔ ہمارے سارے اخلاقی اور مذہبی وجود کو متاثر کرتا ہے میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ ایک طرف تو ہمارے نامور جدید ادیب ادب کو آگے بڑھانے اور ترقی دینے میں لگے ہوئے ہیں اور دوسری طرف ہمارا معاصر ادب بحیثیت مجموعی پست ہو رہا ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ اچھے ادیبوں کا اثر، ہمارے اپنے دور میں، کچھ قارئین کے لیے معمولی اور ادنیٰ ہو۔ کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ ادب لوگوں پر جو کچھ اثر ڈالتا ہے ضروری نہیں ہے کہ وہ ہی ہو جو خود مصنّف کے ذہن میں تھا۔ یہ اثر خود لوگوں کی اپنی صلاحیت و اہلیت کے مطابق ہوتا ہے اور وہ ان اثرات کو قبول کرتے وقت غیر شعوری طور پر انتخاب کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ڈی۔ ایچ لارنس جیسے مصنّف کا اثر ہو سکتا ہے کہ مفید یا مہلک ہو۔ یہ بات میں یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ خود میں نے مہلک اثرات قبول نہیں کیے۔

بحث کی اس منزل پر پہنچ کر مجھے آزاد پسندوں اور ان کے ہم خیالوں سے اس بات کی توقع ہے کہ وہ کہیں گے کہ اگر ہر شخص وہ سب کچھ کہنے لگے جو وہ سوچتا ہے اور وہ سب کچھ کرنے لگے جو وہ پسند کرتا ہے تو چیزیں اس ادل بدل سے آخر میں خود بخود ٹھیک ہو جائیں گی۔ ہر چیز کو آزمانے دیجیے اور اگر وہ غلط ثابت ہوئی تو ہم تجربے سے خود بخود سیکھ لیں گے۔ یہ دلیل ممکن ہے اُس وقت کچھ وقیع نظر آتی اگر اس ارضِ خاک پر ہمیشہ ایک سی ہی نسل موجود رہتی اور چونکہ ایسا نہیں ہے اسی لئے ہر نسل اپنے بزرگوں کے تجربوں سے بہت کچھ سیکھتی ہے۔ ان آزاد پسندوں کو یقین ہے کہ صرف آزاد انفرادیت ہی سے سچائی اُبھر سکتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ خیالات کے چشمے اور زندگی کے نظریات آزاد دماغوں ہی سے پیدا ہوتے ہیں اور پھر نتیجے کے طور پر

ایک دوسرے سے برسرِ پیکار رہ کر صرف اہل ترین زندہ رہتا ہے اور صداقت فاتحانہ انداز سے سامنے آجاتی ہے۔ وہ شخص جوان کے اس نظریہ سے اتفاق نہیں کرتا یا تو ازمنۂ وسطیٰ کا انسان کہلاتا ہے یا پھر اسے رجعت پسند اور فاشسٹ کا نام دیا جاتا ہے۔

اگر معاصر ادیبوں کی اکثریت حقیقتاً انفرادیت پسند ہوتی تو ان میں سے ہر ایک بلیک ہو جاتا اور ہر ایک اپنی جدا بصیرت کا حامل ہوتا۔ اگر معاصر پبلک کی اکثریت صرف افراد کی اکثریت پر مشتمل ہوتی تو اس رویے کے بارے میں کچھ کہنے کی گنجائش تھی لیکن چونکہ نہ تو ایسا ہے، نہ کبھی ایسا ہوا ہے اور نہ کبھی ایسا ہوگا اس لئے اس پر مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ آج تک پڑھنے والا کوئی بھی فرد ایسا پیدا نہیں ہوا کہ زندگی کے وہ سارے نظریات جو ناشرین مشتہرین تبصرہ نگار ہم پر مسلط کر رہے ہیں اپنے اندر جذب کرلے اور پھر ہر ایک پر غور کر کے کسی دانشمندانہ نتیجہ پر پہنچ جائے۔ پھر بات یہ بھی ہے کہ معاصر مصنّفین خود بھی اس اعتبار سے منفرد نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ "الگ الگ افراد کی دنیا" کا نظریہ صحیح نہیں ہے بلکہ بات صرف اتنی ہے کہ آزاد جمہوریت پسندوں کی یہ خیالی دنیا آج تک وجود میں نہیں آسکی ہے۔ مسلمہ عظیم ادب کے قارئین کی طرح معاصر ادب کے قاری کو متعدد اور متضاد شخصیتوں کے اثرات کا سامنا نہیں کرنا پڑتا بلکہ اس کا واسطہ ادیبوں کی ان کثیر التعداد تحریکوں سے پڑتا ہے جن میں سے ہر ایک یہ سوچتا ہے کہ ان کے پاس پیش کرنے کے لئے فرداً فرداً کچھ نہ کچھ ضرور ہے لیکن اگر دیکھا جائے وہ سب کے سب دراصل ایک ہی سمت اور ایک ہی راستے کی طرف بڑھ رہے ہوتے ہیں میرا خیال ہے کہ تاریخ میں ایسا دور کبھی نہیں آیا کہ جس میں پڑھنے والوں کی اتنی بڑی تعداد موجود ہو یا جو اس قدر بے چارگی کے ساتھ اپنے ہی زمانے کے اثرات قبول کرنے پر مجبور ہو۔ ایسا دور بھی تاریخ میں کبھی نہیں آیا جب قارئین نے مرحوم مصنّفین کی کتابوں سے زیادہ زندہ مصنّفین کی اتنی بہت سی کتابیں پڑھی ہوں۔ اور نہ کبھی ایسا دور آیا جس میں مقامی رنگ اس طور پر اس قدر گہرا نظر آتا ہو اور جو ساتھ ساتھ ماضی سے اس قدر منقطع بھی ہو۔ آج متعدد ناشرین ہیں

اور لاتعداد کتابیں شائع ہورہی ہیں۔ رسالے الگ پڑھنے والوں کو ایک ترغیب دے رہے ہیں کہ جو کچھ چھپ رہا ہے وہ اس سے باخبر رہیں۔ 'انفرادیت پسند جمہوریت' ایسے میں اور مشکل ہوگئی ہے اور آج 'فرد' ہونا پہلے سے بھی زیادہ دشوار ہوگیا ہے۔

جدید ادب، بذاتِ خود، اچھے اور برے میں مکمل طور پر جائز امتیاز کرتا ہے۔ یہ بات کہہ کر میں برنارڈ شاکو ٹالسٹائی کا ورڈسے اور ورجینیا وولف کو مس ہینن کے ساتھ خلط ملط نہیں کررہا ہوں اور نہ یہ بات کہہ کر میں 'عوام کے ادب' کے مقابلہ میں 'خواص' کے ادب کی حمایت کررہا ہوں۔ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ سارا کا سارا جدید ادب 'لادینیت' کی وجہ سے خراب ہوگیا ہے اور وہ فطری زندگی کے مقابلے میں فوق الفطرت زندگی کی اہمیت و تقدیم سے ناواقف و بے خبر ہے۔ یہ ایک ایسی چیز ہے جسے میں بنیادی حیثیت دیتا ہوں۔

میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ میں نے آپ کے سامنے معاصر ادب کے خلاف کوئی جلالی وعظ پڑھا ہے۔ اپنے اور اپنے قارئین یا یوں کہہ لیجیے کہ قارئین کے درمیان ایک مشترک رویہ کو تسلیم کرتے ہوئے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ یہ سوال بذاتِ خود اتنا اہم نہیں ہے کہ اس سلسلہ میں ہمیں کیا کرنا چاہیئے بلکہ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ اب ایسے میں ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیئے اور ہمیں ایسے میں کون سا طریقۂ عمل اختیار کرنا چاہیئے۔

میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ادب میں آزاد پسند رویہ سے کام نہیں چل سکتا۔ یہاں تک کہ وہ لکھنے والے جو زندگی کے اپنے نظریے ہم پر عائد کرنے کی کوشش کرتے ہیں ممتاز افراد بھی ہوں اور ہم بھی بحیثیت قاری ممتاز فرد ہوں تو آخر اس سے کیا نتیجہ نکل سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ہر پڑھنے والا، اپنے مطالعہ کے دوران میں اسی چیز سے متاثر ہوگا جس سے متاثر ہونے کے لئے وہ پہلے سے تیار تھا۔ وہ کم سے کم مزاحمت کا راستہ اختیار کریگا اور پھر بھی یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کوئی بہتر انسان بھی بن سکے گا۔ کیونکہ ادبی فیصلوں کے لئے ہمیں بیک وقت دو باتوں سے پورے طور پر واقف رہنا چاہیئے۔ ایک تو یہ کہ ہم کیا پسند

کرتے ہیں اور دوسرے یہ کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیئے؟ ایسے ایمان دار لوگ انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ جو ان دونوں باتوں سے واقف ہیں۔ پہلی بات کا مطلب تو یہ ہے کہ ہم اس بات سے باخبر رہیں کہ ہم حقیقتاً کیا محسوس کرتے ہیں اور بہت کم لوگ ایسے ہیں جو یہ جانتے بھی ہیں۔ دوسری بات ہماری کمزوریوں کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ کیونکہ ہم اس بات سے اس وقت تک واقف نہیں ہو سکتے جب تک کہ ہم اس بات سے بھی واقف نہ ہوں کہ آخر ہمیں اسے کیوں پسند کرنا چاہیئے؟ اور اس کے بعد فوراً یہ بات بھی سامنے آجاتی ہے کہ ہم نے اسے اب تک کیوں پسند نہیں کیا تھا۔ صرف اتنا سمجھ لینا ہی کافی نہیں ہے کہ ہمیں کیا ہونا چاہیئے جب تک کہ ہم اس بات کو بھی نہ سمجھ لیں کہ ہم بذاتِ خود کیا ہیں اور یہ بات کہ ہم خود کیا ہیں اس وقت تک نہیں سمجھی جا سکتی جب تک ہم یہ نہ سمجھ لیں کہ ہمیں کیا ہونا چاہیئے۔ خود آگاہی کی یہ دو قسمیں۔ یہ جاننا کہ ہم کیا ہیں اور ہمیں کیا ہونا چاہیئے۔ ساتھ ساتھ چلنی چاہیئیں۔

ادب کے قاری کی حیثیت سے یہ جاننا ہمارا فرض ہے کہ ہمیں کیا پسند ہے۔ ادب کے قاری اور عیسائی ہونے کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم اس بات سے واقف ہوں کہ ہمیں کیا پسند کرنا چاہیئے۔ ایک دیانتدار آدمی کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم یہ تسلیم نہ کریں کہ جو کچھ ہمیں پسند ہے وہ وہی ہے جو ہمیں پسند کرنا چاہیئے تھا۔ ایک دیانتدار عیسائی کی حیثیت سے ہمارا فرض ہے کہ ہم یہ بات تسلیم نہ کریں کہ ہم وہی پسند کرتے ہیں جو ہمیں پسند کرنا چاہیئے تھا۔ میں اس بات کا ہرگز ہرگز آرزومند نہیں ہوں کہ ادب دو قسم کا ہونا چاہیئے۔ ایک وہ جو عیسائیوں کے مصرف کا ہو اور دوسرا وہ جو غیر عیسائیوں کے کام آسکے۔ میں جس بات کو سب عیسائیوں کے لئے اہم سمجھتا ہوں وہ یہ ہے کہ وہ شعوری طور پر (ان کے علاوہ جن پر باقی ماندہ دنیا عمل پیرا ہے) چند معیار اور تنقید کے چند پیمانے برقرار رکھیں اور ان معیاروں سے وہ اپنے مطالعہ کا جائزہ لیتے رہیں۔ ہمیں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ ہمارے موجودہ قابلِ مطالعہ مواد کا بڑا حصہ ایسے لوگوں نے لکھا ہے جو کسی مافوق الفطرت نظام پر ایمان نہیں رکھتے۔ یہ ضرور ہے کہ اس

مذہب اور ادب

مواد کا تھوڑا بہت حصہ ایسے لوگوں کا مرہون منت ہے جو مافوق الفطرت نظام کا انفرادی تصور تو ضرور رکھتے ہیں لیکن جو درصل ہمارا اپنا تصور نہیں ہے۔ ہمارے مطالعے کے مواد کا بڑا حصہ ایسے ہی لوگوں کی فکر کا نتیجہ ہے جو اس قسم کے تصور پر نہ تو ایمان رکھتے ہیں اور اس حقیقت سے بھی ناواقف ہیں کہ دنیا میں ایسے پس ماندہ اور خبط الحواس لوگ اب بھی موجود ہیں جو اس تصور پر ایمان رکھتے ہیں۔ اگر ہم اس خلیج سے واقف ہیں جو ہمارے اور معاصر ادب کے بڑے حصے کے درمیان پیدا ہو گئی ہے تو ایسے میں ہم اس ادب کی ضرر رسانی سے کم و بیش ضرور محفوظ ہو جاتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس کی خوبیوں سے مستفید ہونے کے بھی اہل ہو جاتے ہیں۔

دنیا میں ایسے لوگ آج کثیر تعداد میں پائے جاتے ہیں جن کا ایمان یہ ہے کہ ساری برائیوں کی جڑ معاشی ہے۔ کچھ کا عقیدہ یہ ہے کہ مختلف اور واضح معاشی تبدیلیاں ہی دنیا کو راہ راست پر لا سکتی ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو اس کے ساتھ ساتھ سماجی تبدیلیوں کے بھی حامی ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو دونوں قسم کی یہ تبدیلیاں واضح طور پر متضاد حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں جن کا کہیں مطالبہ کیا جا رہا ہے اور جن پر کہیں عمل درآمد ہو رہا ہے، ایک طرح سے یکساں بھی ہیں کیونکہ ان تبدیلیوں کی بنیاد ایسے مفروضے پر قائم ہے جسے میں "مادیت" کا نام دے آیا ہوں۔ یہ تبدیلیاں زیادہ تر عارضی، مادی، خارجی اور اجتماعی نوعیت کے اخلاقیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس قسم کے عقیدے کی وضاحت کے لئے میں مثالاً یہ چند سطور آپ کے سامنے پیش کرتا ہوں۔

> "ہماری اخلاقیات میں کسی بھی اخلاقی سوال کا واحد معیار یہ ہے کہ آیا وہ اخلاق فرد میں مملکت کے جذبۂ خدمت کو مجروح یا ختم تو نہیں کرتا؟ ایسے موقع پر فرد کے لئے ان سوالات کا جواب دینا ضروری ہے۔ کیا اس کا یہ عمل قوم کو نقصان پہنچاتا ہے؟ کیا یہ عمل قوم کے دوسرے افراد کو مجروح کرتا ہے۔؟ کیا یہ عمل خدمت قوم کے جذبہ کو مجروح کرتا ہے؟۔

مذہب اور ادب

اور اگر ان سوالوں کا جواب صاف ہے تو فرد آزاد ہے کہ اس کے
جی میں جو آئے وہ کرے۔"

میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ یہ بھی ایک قسم کی اخلاقیات ہے اور یہ اپنی بساط کے مطابق اچھا بھلا فائدہ پہنچانے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے لیکن ہمارا خیال ہے کہ ہمیں ایسی اخلاقیات کو رد کر دینا چاہیئے جو ہمارے سامنے کوئی بلند آدرش پیش نہ کر سکے۔ فی الحقیقت یہ اس نظریے کے خلاف ایک شدید ردعمل کی حیثیت رکھتی ہے جواب تک اس بات کی تلقین کرتا رہا ہے کہ برادری کا وجود فرد کی فلاح و بہبود کے لئے ہوتا ہے لیکن یہ عقیدہ صرف محض اسی دنیا کا عقیدہ ہے۔ جدید ادب کے خلاف میری شکایات بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ جدید ادب عام معنی میں "بداخلاقی" پر مبنی ہے یا وہ خیر و شر سے بالاتر ہے۔ جدید ادب پر صرف یہ الزام لگا دینے سے کام نہیں چلتا۔ سیدھی سچی بات یہ ہے کہ یا تو جدید ادب ہمارے بنیادی اور اہم عقائد کو رد کرتا ہے یا پھر ان سے بالکل بے خبر ہے۔ نتیجتاً اس کا رجحان یہ ہے کہ وہ اپنے قارئین کی اس سلسلے میں حوصلہ افزائی کرتا ہے کہ جب تک وہ زندہ ہیں زندگی سے وہ سب کچھ حاصل کرتے رہیں جو وہ حاصل کر سکتے ہیں کسی بھی تجربہ کو وہ ہاتھ سے نہ جانے دیں اور اگر وہ کوئی قربانی کرنے پر آمادہ ہیں تو نہیں چاہیئے کہ وہ کسی واضح فائدہ کے پیش نظر قربانی دیں جس سے اب یا مستقبل میں دوسروں کو فائدہ پہنچ سکے۔ یہ ضرور ہے کہ ہم اپنے زمانے کی بہترین تخلیقات کا ہمیشہ مطالعہ کرتے رہیں گے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہمیں اپنے اصولوں کے مطابق، ان کی تنقید بھی کرنی چاہیئے اور صرف ان اصولوں کے مطابق نہیں جنہیں ادیبوں اور نقادوں نے تسلیم کر لیا ہے اور جن پر دن رات پریس میں بحث و مباحثہ ہوتا رہتا ہے۔

۱۹۳۵ء

ادب اور عصرِ جدید

لوگ اپنے زمانہ سے بہت زیادہ واقف ہوئے بغیر بھی اس کا شعور رکھ سکتے ہیں میرا خیال ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر لوگ تاریخ کے ایک قسم کے جبری تصوّر سے متاثر ہیں اور یہ اثر ہمارے اپنے اندازے سے کہیں زیادہ ہے۔ مارکسیوں کے بارے میں تو یہ بات ٹھیک ہو سکتی ہے اس لئے کہ ان کے پاس ایک مدلّل نظریہ ہے لیکن غیر شعوری مفروضے کے طور پر یہ بھی بے فائدہ ہے۔ یہ بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ ترقی کے ناگزیر ہونے کا مفروضہ اپنی انیسویں صدی والی شکل میں اب مسترد ہو چکا ہے اور اب لے دے کر ڈین انج Dean Inge جیسے مقبول فلسفیوں کا مطمحِ نظر بن کر رہ گیا ہے لیکن نئی تحقیقت، جو کچھ ہم نے مسترد کیا ہے، وہ ترقی کے اسی نظریہ کی ایک خاص قسم ہے جو ڈارون، ٹینی سن، آزاد تجارت اور گزشتہ صدی کے آخری حصّے کی صنعتی ترقی کے ساتھ وابستہ ہے۔ مختصراً جسے آپ حریت پسندی (لبرل ازم) کا نام دیتے ہیں۔ ہمارے عقائد واضح طور پر متزلزل ہو چکے ہیں۔ مثال کے طور پر اب کوئی بھی شخص سائنسی ایجاد کے خود کار فائدہ پر ایمان نہیں رکھتا۔ ممکن ہے ایجاد سے بجائے تخلیقی سرگرمیوں کے تخریب کا کام لیا جائے۔ یہ لوگوں کو بے روزگار کر دے۔ پیداوار تو بڑھا دے لیکن صرف کو کم کر دے: یہ عام سی باتیں ہیں لیکن اس کے باوجود ہم ترقی کے نظریہ پر بنیادی طور پر ایمان ضرور رکھتے

ہیں۔ گویا حال پر ہمارا ایمان نہیں رہا ہے۔

مستقبل پر ایمان رکھنے کے نظریہ کو، ابتدائی شکل میں مقبول بنانے میں، میرا خیال ہے ایچ جی ویلز کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس کے سطحی فلسفہ کا اثر بہت وسیع تھا۔ مسٹر ویلز واضح طور پر اسکی تردید میں جو کچھ بھی کہیں، میرا خیال ہے کہ انکی تحریروں کا اثر کچھ اس قسم کا ہے کہ حال کی قدر و قیمت صرف محض مستقبل کی خدمت میں مضمر ہے اور اخلاقیات کا دار و مدار آئندہ آنے والی نسلوں کی 'خوشی' پر ہے (خوشی بھی نمایاں طور پر روحانی قسم کی نہیں) اور یہ کہ خوشی کا احساس ہمیں سائنٹفک کاموں سے حاصل ہوسکتا ہے جس سے مستقبل کی انسانیت کو فائدہ پہنچایا جا سکتا ہے۔ رہے دوسرے تو ان کے لئے زندگی میں سے کوئی بھی چیز کام میں لائی جا سکتی ہے۔ میں نہیں چاہتا، میری بات کو توڑ مروڑ کر پیش کیا جائے اس لئے یہ کہتا چلوں کہ یہ نہیں ہے کہ ہمیں مستقبل کی نسلوں سے کسی قسم کا سروکار نہیں رکھنا چاہیئے۔ یہ تو ہمارا فرض منصبی ہے۔ مجھے تو اعتراض اقدار کے مکمل طور پر اپنی جگہ سے ہٹ جانے پر ہے۔ صرف یہی ضروری نہیں ہے کہ ہم مستقبل ہی کے لئے سب کچھ کرتے رہیں۔ یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اپنا بھی اتنا ہی خیال رکھیں۔ یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ ہم بحیثیت انسان، فرداً فرداً اتنے ہی قابل قدر رہیں جتنا خود مستقبل کا انسان۔ مسٹر ویلز نظریۂ ارتقائے کے حیرت انگیز دبے جا انکسار کی تبلیغ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک جو حیثیت بے دُمے بندروں کی ہماری نظر میں ہے وہی حیثیت مستقبل کے انسان کی نظر میں ہماری ہے اور جیسی عزت ہمارے اپنے حیوانی اجداد (خواہ وہ بے دُمے بندر ہوں یا لیموراور ایوسم) کی ہماری نظر میں ہے ویسی ہی عزت مستقبل کا انسان ہماری کرے۔

ا؎ لیمور، مڈگاسکر کا بندر کی قسم کا ایک دودھ پلانے والا شب رَو جانور ۲؎ ایوسم ۔ ایک قسم کا تھیلی دار دودھ پلانے والا جانور، جو پانی میں یا درختوں میں رہتا ہے۔ اس کے پچھلے پیر (؟) میں انگوٹھا بھی ہوتا ہے۔

یہ دراصل دائمی ارتقا کے سیدھے سادے عقیدہ کا ایک بالکل فطری نتیجہ ہے جو انسان اور حیوان کے درمیان واضح حد فاصل قائم کرنے سے انکار کرتا ہے اور اس طرح انسانی روح کی نفی بھی کرتا ہے۔

اب اس کا ایک اثر تو یہ ہے جیسا کہ ہم آجکل دیکھتے ہیں کہ انسانیت سے نفرت کے جذبہ کا جواز تلاش کیا جائے اور ساتھ ساتھ ہر قسم کے ذرائع کا اقرار (خواہ انسانی وقار کو اسکی کتنی ہی قیمت کیوں نہ ادا کرنی پڑے) جو اس قسم کے مستقبل کو وجود میں لائے جس کا نقشہ مسٹر ویلز انتہائی سرخوشی کے عالم میں پیش کرتے ہیں۔ مجھے اعتراف ہے کہ میں اس سے متفق نہیں ہو سکتا کہ آخر ہم کیوں انسان کی ایک ایسی نسل پیدا کرنے کے لئے خود اس قدر تکلیف برداشت کریں جو ہزار سال بعد ہمیں بے دُمے بندر، لیمور اور اپوسم سمجھ کر نفرت کی نظر سے دیکھے۔ مجھے تو یہ ایک لغو سی بات معلوم ہوتی ہے۔ ہمیں اس بات کو نہیں بھولنا چاہیئے کہ مستقبل کی اہمیت حال کی اہمیت سے ہرگز زیادہ نہیں ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہمیں عارضی اقدار کے برخلاف ابدی اقدار پر ایمان رکھنا چاہیئے ـــــ ایسی ابدی اقدار جو ماضی میں بھی حاصل ہوئی ہیں اور حال میں بھی حاصل کی جا سکتی ہیں۔ اور یہ ہمارا فرض ہے کہ ایک ایسے مستقبل کو وجود میں لانے کی کوشش کریں جہاں ان اقدار کے حصول میں عام انسانیت کے لئے جیسا کہ آجکل ہے کم سے کم مشکلات ہوں۔ اگر دیکھا جائے تو یہ مشکلات کچھ ٹھوس قسم کی نہیں ہیں، یہ تو خود ہمارے اپنے اندر موجود ہیں۔ ممکن ہے ایسے میں ہمارا اپنا رویہ، مسٹر ویلز کے مقابلے میں کچھ زیادہ حوصلہ مندانہ نظر نہ آرہا ہو لیکن یہ زیادہ واضح ضرور ہے۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے ان بیچارے والدین کا ہوتا ہے جو چاہتے ہیں کہ ان کے بچے کو زندگی میں ان سے بہتر مواقع میسر آئیں اور وہ ان سے بہتر زندگی بسر کر سکتے۔

میں نے شروع ہی میں اس بات کا اظہار کر دیا تھا کہ یہ جدید مسئلہ معاد[1] امید کے

---

[1] Eschatology

ساتھ شروع ہوتا ہے اور ناامیدی پر ختم ہوتا ہے لیکن یہ کہہ کر میں کوئی اخلاقی نتیجہ اخذ نہیں کر رہا ہوں جو ایسے صاحبِ حیثیت اخذ کرتے ہیں جن کا خرمن بھرا ہوا ہے۔ صریحاً ہم ایک دور کے اختتام پر کھڑے ہیں۔ بدنظمی اور زوال کے احساس سے چور ہیں اور ساتھ ساتھ اس تبدیلی سے خوف زدہ بھی جو آنے والی ہے۔ چونکہ کچھ نہ کچھ تبدیلی تو آخر ہونی ہی چاہیئے۔ اور چونکہ ہمارے ذہنوں کو مستقبل کے تصور سے معمور رکھنے کی ضرورت کا احساس ہونا ہی چاہیئے۔ ایسے تصورات سے جو ہمارے آنے والے کل کے عمل کو شاید متاثر کریں اور خصوصاً جب کہ ہمارے ضمیر اس احساس سے کہ جو ہمیں اپنے بارے میں ہے اور جو کچھ ہمارے اندر ہے، مجروح ہے۔ ایسے میں یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اوسان قائم رکھیں اور احساس اقدار پر جمے رہیں۔ اس سے بھی زیادہ ضروری یہ ہے کہ ہم ان چیزوں کو مضبوطی سے پکڑے رہیں کہ جو اس دنیا میں ختم ہونے والی نہ تھیں جو نہ ہیں اور جو نہ ہوں گی — اس دنیا کا کوئی اختتام نہیں ہے۔

بہرحال میرا فوری کام تو یہ ہے کہ یہ دیکھوں کہ حال کو مستقبل کی اخلاقی غلامی میں دے دینے اور اقدار کے متزلزل ہو جانے سے جدید ادب پر کیا اثر پڑا ہے۔ ایک مبصر کی حیثیت میں اور ساتھ ساتھ ایک باصلاحیت منتظم کی طرح مجھے اس پر بھی اچھی طرح نظر رکھنی چاہیئے کہ جو کسی شکل میں مجھ سے کم عمر ادیب لکھ رہے ہیں۔ بہتر لکھنے والوں میں ایک قسم کا سماجی احساس اور یہ احساس کہ ادب کو سماج کے لئے مفید ہونا چاہیئے مضبوطی کے ساتھ جڑ پکڑ گیا ہے۔ کمتر درجے کے لکھنے والوں میں یہی احساس ایک عزم کی شکل اختیار کر گیا ہے کہ کہیں ریل نہ چھوٹ جائے لیکن میں اعتماد کے ساتھ اس بات کا یقین دلا سکتا ہوں کہ ان لوگوں میں بھی خلوص کا مناسب تناسب موجود ہے لیکن سماجی بہبود کے اس جذبہ میں بھی اقدار کے متزلزل ہو جانے کا عمل اسی طرح موجود ہے جس طرح مستقبل کی خدمت کے جذبہ میں موجود تھا اور میں جاننا ہوں کہ اس سلسلے میں کسی نتیجے

پر پہنچ جاؤں کہ آج کے شاعر کا اس کی ذات اور سماج سے کیا صحیح رشتہ ہے؟ یہ درست ہے کہ یہ حسن ظن ناگزیر ہے لیکن دراصل مسئلہ یہ ہے کہ اسے مستقل اقدار سے کیسے ہم آہنگ کیا جائے، جنکا حصول ادب کا مقصد ہو۔

ہم اب اصل موضوع کی طرف آتے ہیں۔ کیا ایک ادبی فنکار کو سماجی ذمہ داریوں کا شدید احساس اس حد تک ہونا چاہیئے کہ وہ ادب کے ذریعہ ایک پیغام پہنچانے پر مجبور ہو جائے؟ اگر ایسا ہے تو یہ "پیغام" فن کے لئے کب مفید ہو اور کب مضر؟

میرا خیال ہے کہ اس دور کے اہل قلم کو اس کا شعور تو ہونا ہی چاہیئے لیکن فنکار کے لئے بڑا خطرہ ہمیشہ یہ رہا ہے کہ وہ خلوص کے ساتھ وہ کچھ محسوس کرنے کی کوشش کرے جو دراصل وہ محسوس ہی نہیں کرتا۔ اب میں یہاں یہ نتائج اخذ کرنے کی کوشش کروں گا۔ جو بات اہم ہے وہ فن کار کے 'انفرادی' ذیلی وانفرادی جذبوں کے درمیان اور سماجی خیالات و احساسات کے درمیان جن کی وہ تبلیغ کرنا چاہتا ہے ہم آہنگی ہے۔ اس ہم آہنگی میں وہ نہ تو اپنے نظریہ کو اپنی شخصیت کے آلہ کار کے طور پر استعمال کرتا ہے اور نہ وہ اپنی شخصیت کو سماجی نظریے کے مطابق ڈھالنے کی کوشش میں کچلتا یا مسخ کرتا ہے۔ یہ بات ذراسی وضاحت چاہتی ہے

ایک آدمی ایک فرد بھی ہے اور ساتھ ساتھ رکن بھی۔ "فرد" کے بجائے میں شخص کا لفظ استعمال کروں گا۔ اسکی شخصیت اصل چیز ہے اور اسے مجروح نہیں کرنا چاہیئے لیکن ساتھ ساتھ وہ سماج کا ایک 'رکن' بننے کے لئے پیدا ہوا ہے۔ جب سماج کو صرف محض افراد کا مجموعہ سمجھا جاتا ہے تو اسی کے ساتھ آزاد خیال جمہوریت کا انتشار بھی جنم لیتا ہے۔ جب شخص سماج کا قطعی طور پر ماتحت ہو جاتا ہے تو اسی کے ساتھ فاشزم یا کمیونزم کا انسانیت سے محروم کرنے کا عمل بھی پیدا ہوتا ہے۔ یہ دو انتہائیں بہرحال مل سکتی ہیں کیوں کہ آزاد خیال جمہوریت فی الحقیقت جو کچھ تسلیم کرتی ہے، وہ دراصل "اشخاص" کا نہیں بلکہ "افراد" کا مجموعہ ہو۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اشخاص کی رنگارنگی اور صلبیت کو

تسلیم نہیں کرتی بلکہ اسے پرانے فیشن کا مادی فرد قرار دیتی ہے یا دیمو قریطوسی انداز کا ایک جزو قلیل۔ اور یہ "شخص" کی تذلیل ہے، کیونکہ کوئی شخص بھی شخص نہیں رہتا اگر وہ پورے طور پر فرقے سے الگ ہو جائے۔ اور کوئی فرقہ، فرقہ نہیں رہتا اگر وہ اشخاص کا مجموعہ نہیں ہے۔ آدمی بھی آدمی نہیں رہتا تا وقتیکہ وہ رکن نہ ہو، اور وہ ایک رکن بھی نہیں ہو سکتا تا وقتیکہ وہ الگ اپنا وجود نہ رکھتا ہو۔ آدمی کی رکنیت اور اس کی تنہائی ساتھ ساتھ چلنی چاہئیں۔ ایسے لمحے بھی آتے ہیں، شاید جن کا علم ہر ایک کو نہ ہو جب آدمی اپنی تنہائی کی وحشت ناک آگاہی سے پس کر سب سے منقطع ہو جائے۔ مجھے ایسے بیں واقعی رحم آتا ہے جب وہ اس طرح اپنے تک اور اپنی ذلت و بے مائگی تک محدود ہو کر اکیلا رہ جائے۔ اکیلا بغیر خدا کے۔ ایسے ہی لمحوں کے بعد، خدا کے ساتھ کیلئے اور اپنی اس اہلیت سے آگاہ، جو لعنت کے سوا کچھ نہیں ہے ہم انتہائی تشکر و توصیف کے ساتھ اپنی رکنیت سے آگاہی حاصل کرتے ہیں۔ کیونکہ ہماری توصیف و شکر گزاری اس وقت تک بے معنی ہی جب تک ہم یہ نہ سمجھ لیں کہ یہ کہاں سے شروع ہوتی ہے اور کہاں ختم ہوتی ہے۔ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں "گرجا" اسے تسلیم کر چکا ہے اور اس توازن کو صرف گرجا ہی نے برقرار رکھا ہے۔ گو اس بات کو تسلیم نہیں کیا جاتا لیکن یہ سیاسی رجحان کے ختم نہ ہونے والے اونچ نیچ کے کھیل سے ظاہر ہو جاتا ہے جو کبھی انارکی' اور کبھی تشدد کی شکل میں ظاہر ہوتا رہا ہے۔۔ یہ ایک ایسا کھیل ہے جو میرا خیال ہے لادینی دنیا میں کبھی ختم نہیں ہوتا۔

ممکن ہے یہ باتیں خارج از بحث معلوم ہو رہی ہوں لیکن ایسا نہیں ہے یہی توازن اپنی سطح پر فنکار کی سرگرمیوں میں موجود رہنا چاہیئے۔ کیونکہ فن کار اس وقت تک خلوص نیت کے ساتھ اپنے مقصد سے عہدہ برآ نہیں ہو سکتا جب تک (توازن کے اس عمل سے) اس کا وجود بن سنور نہ رہا ہو اور اس کی تکوین نہ ہو رہی ہو فن کار اپنی

ذات کے بارے میں لکھتے ہوئے بھی، جیسا کہ ریمی دی گارماں نے کہا ہے، اپنے زمانے کے بارے میں لکھتا ہے۔ لیکن اس مقولہ میں اگر ہم اس بات کا اضافہ اور کر لیں کہ بعض مرتبہ اپنے زمانے کے بارے میں لکھتے ہوئے وہ اپنی ذات کے بارے میں بھی لکھ جاتا ہے تو یہ بھی ایک ہی بات ہوگی۔ لیکن اسے یہ سب کچھ اپنی ذات سے ہی شروع کرنا چاہیئے۔ بعض اوقات چیزوں کو انتہائی شکل میں پیش کرنا بھی معاون ثابت ہوتا ہے اور اسی لئے یہ ایک خطرناک طریقہ بھی ہے۔ مجھے اب یہ کہنا ہے کہ ایک طرح سے ایک سچا فنکار آرٹ پیدا کرنے کی غرض سے خالصاً ان چیزوں کو بھی اپنے تصرف میں لے آتا ہے جن پر وہ ایمان رکھتا ہے لیکن اگر وہ یہی کام "شعوری طور پر" کر رہا ہو تو وہ ایک جھوٹا فن کار ہے۔

جب کہ ڈی۔ ایچ لارنس جیسا فنکار اپنے فلسفہ کو اپنی نجی خواہشات کے مطابق ڈھالنے اور اپنی کمزوریوں کا جواز پیش کرنے کا خطرہ مول لیتا ہے تو ایک خارجی عقیدہ کا پیروکار اپنی ذات کو اپنے عقیدہ کے مطابق ڈھالنے کی غرض سے اسے مسخ کرنے اور اسکی نفی کرنے کا خطرہ مول لیتا ہے اور اس طرح متضاد ریاکاری ممکن ہو جاتی ہے۔ یہی خطرہ عیسائی کے لئے ہے اور یہی کمیونسٹ کیلئے، اور خاص طور پر ایسے لمحوں میں جب (اسکی اپنی) تخلیقی اپج ناکارہ ہو جاتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ کوئی شخص اپنے عقیدے کو اپنی ذات سے یا اپنی ذات کو اپنے عقیدہ سے مماثل کرنے کے لئے کہاں تک جا سکتا ہے؟ یا تو اس شخص کی نشوونما بری طرح متاثر ہو جائے یا پھر اس عقیدے کی پاکیزگی ہی آلودہ ہو جائے۔ میرے خیال میں اگر ایک عیسائی اپنے مذہب کو سمجھتا ہو تو اس کے پاس ایسے تحفظات ہوتے ہیں جن سے ایک سماجی انقلاب پسند محروم ہوتا ہے۔ میرا مطلب شخصی جذبات کے تحفظات سے ہے۔ مثال کے طور پر صرف سماجی جوش و خروش، خواہ وہ کتنا ہی شدید کیوں نہ ہو، شاعری کی تخلیق کے لئے مواد فراہم نہیں

کر سکتا۔ آخر دانتے کی شاعری ہیں، جب وہ اپنے زمانے کی خرابیوں پر ملامت کرتا ہے، اور شیلے کی شاعری ہیں جب وہ بادشاہوں، جابروں اور پادریوں پر ملامت کرتا ہے، کیا فرق ہے؟ شیلی کا جوش و خروش اس کے اپنے دماغ کا حصہ ہے اور اسی لئے وہ ایسی آوازیں نکالتا ہے، بلکہ خواہ مخواہ متوجہ کرنے والی ایسی آوازیں پیدا کرتا ہے جو ذہن کی ناموزوں آوازوں سے زیادہ نہیں ہیں۔ برخلاف اس کے دانتے اپنے دکھوں اور اپنی تکلیفوں کو خود اٹھائے ہوئے ہے۔ وہ معین رنجشیں، اور معین ذلتیں، جو اس نے مخصوص لوگوں کے ہاتھوں اٹھائی ہیں اور جن کا اسے شدت سے احساس ہے، وہ ذاتی کینے، وہ ذاتی عناد اور محرومیاں، جنھیں آپ مادی کہہ لیجئے، لیکن اصل ہیں حقیقی۔ اور یہی بنیادی بات ہے۔ صرف عظیم ترین یہودی پیغمبری اس سے مبرا ہو سکتے ہیں اور خدا کی رضا و ہدایت پر عمل پیرا ہو سکتے ہیں۔

عام انسانی شاعروں ہیں ذاتی نقصان، ذاتی کینہ و عناد، تلخیاں اور تنہائی کا احساس تو موجود ہی رہنا چاہیئے۔ حتیٰ کہ جب شاعر اپنے ذاتی احساس کے سوا نہ کسی اور چیز سے آگاہ ہو اور نہ دلچسپی رکھتا ہو تو یہی چیزیں اتنی شدت کے باعث، ایک نمائندہ قدر و قیمت کی حامل ہو جاتی ہیں تاکہ ہم، دی یوں کی طرح[1] اس کے نقطۂ نظر سے غور سکیں اس طرح نہیں کہ وہ اپنی ذاتی دکھوں ہیں دب کر رہ جائے بلکہ انھیں نمایاں کرتے ہوئے، بغیر کچھ چھپائے، خدا سے پر جوش طلب کے ساتھ۔ اور بالآخر یہ کوئی اور دوسرا کر بھی تو نہیں سکتا۔ لیکن عظیم ترین شاعروں ہیں یہی نجی جذبات، معروضی اخلاقی اقدار کے پر جوش اعتقاد اور انسانوں کے درمیان انصاف کی جستجو اور روح کی زندگی کی تلاش کے ساتھ مل کر مکمل ہو جاتے ہیں۔

---

[1] قرونِ وسطیٰ کے آخری دَور کا فرانسیسی شاعر، جسے انیسویں صدی کے رومانی شعرا اور ناول نگاروں نے صدرجہ شہرت دی۔

اب لادینی انقلاب کا رجحان شخص کی قدر و قیمت کو کم کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ایسے میں فوراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جہاں عام طور پر ناانصافی اور تشدد پھیلا ہوا ہو، شخصی احساس اور نجی دکھوں کا اظہار ایسی کونسی اہمیت رکھتا ہے ؟ اور یہی لادینی نقطۂ نظر ہے جس کے معنی یہ ہوئے کہ ایک آدمی کی کیا اہمیت ہے جب سارے سماج کی جان جوکھوں میں پڑی ہو (یہ بات کہہ کر) ہم جدید مسئلۂ معاد کی طرف لوٹ آئے ہیں جس کے مقبول مبلغ مسٹر ویلز ہیں۔ کچھ تو یہ کہتے ہیں کہ موجودہ نظام ہی ناقص و ناکارہ ہے۔ حقیقی تسکین ہم حاصل کر سکتے ہیں ہمیں حاصل کر لینی چاہیئے۔ کچھ کہتے ہیں موجودہ نظام ہی ناقص و ناکارہ ہے مستقبل کی خاطر ہمیں قربانی دینی چاہیئے۔ اپنی مسرتوں کی نہیں بلکہ اپنے آپ کی، خود کی۔ عین ممکن ہے کہ کوئی ان دونوں نتائج ہی کو فوراً تسلیم کرلے۔ اس کے پیچھے وہ زبردست تصور کام کر رہا ہے جو بغیر کسی مزاحمت کے ہمارے اپنے زمانے میں جاری وساری ہے اور جو بدعت کی شکل میں ہمیشہ ہماری تاک میں رہا ہے — یعنی "جماعتی شعور" کا تصور، جو اس نام کے ساتھ یقیناً صحیح، معقول اور سائنٹفک معلوم ہوتا ہے۔

'اصل مسئلہ' کے عنوان سے اپنے ایک حالیہ مضمون میں، جسے میں نے دلچسپی کے ساتھ پڑھا اور پسند کیا ہے، کرسٹوفر ڈوسن نے چند معقول باتیں غیر طبقاتی سماج میں فرد کی حیثیت کے بارے میں کہی ہیں:

> "کٹر کمیونسٹ اس بات سے انکار کریگا کہ نظام مملکت کی خاطر انسانیت کی مکمل اطاعت و ایثار کمیونزم کا بنیادی تصور ہے۔ کیونکہ مارکس اور لینین واضح طور پر یہ بتلاتے ہیں کہ پرولتاریوں کی ڈکٹیٹر شپ ایک عارضی چیز ہے اور مملکت کا وجود بذات خود جلد ہی ختم ہو جائے گا اور جلد ہی اسکی جگہ غیر طبقاتی اور غیر مملکتی معاشرہ لے گا۔

لیکن سوال یہ ہے، یہ سب کچھ کیسے حاصل ہوگا۔؟
یہ صرف اسی وقت حاصل ہوسکے گا، جب فرد اس حد تک
معاشرتی مزاج کا حامل ہو جائے کہ وہ جبلی طور پر اپنی
ساری صلاحیتیں سماج کے لئے وقف کردے اور سوائے
معاشی نظام کے جس کا وہ ایک حصہ ہے، باقی ہر مقصد کے
بارے میں سوچنا ہی چھوڑ دے۔ ایسے نظام میں مملکت کی
ضرورت اس سے زیادہ باقی نہیں رہتی جتنی شہد کی مکھیوں
یا چیونٹیوں کے لئے مملکت کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ
ایک انسانی نظام ہے، اور کیا انسانیت کے لئے ممکن
ہے کہ وہ اس سطح تک اُٹھ جائے یا اس سطح تک
ڈوب جائے۔"

میں یہاں ڈوسن کے خیال سے متفق ہوں کہ ایسا ممکن نہیں ہے۔ لیکن میں اگر اسے ممکن نہیں سمجھتا تو مجھے چاہیئے کہ اس تصور پر لعن طعن کرنے کی زحمت بھی نہ کروں۔ یہ چیز بے رحم ترکیب باز فلسفیوں اور سیاست دانوں کی چالاکی سے وجود میں نہیں آئے گی، بلکہ یہ تو احساسِ ذمہ داری اور انسان ہونے کے بوجھ سے بنی نوع انسان کی فطری بیزاری سے پیدا ہوگی۔ کیونکہ ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ یہ دو ٹانگ والے جانور کے لئے بڑی مشکل بات ہے کہ وہ سیدھے کھڑے ہونے پر اصرار کرے۔ یہ ایک جسمانی اور اس سے زیادہ ایک اخلاقی بوجھ ہے۔ حرکات و سکنات اور آواز خواہ میکانکی آلات کی مدد سے ہو یا آلات کی مدد کے بغیر۔ زیادہ تر لوگ اپنے وقت کا بیشتر حصہ انسانی ذمہ داریوں سے بچنے میں صرف کرتے ہیں اور صرف چند لوگوں کے مسلسل ایثار کے طفیل ہی ہم انسان کہلائے جانے کے

مستحق رہتے ہیں اور "اجتماعی شعور" ۔۔۔ وہ بدعت جو آزاد خیالی کی تضادی بدعت کے ساتھ پروان چڑھی ہے، اپنے اندر ایک دلفریب کشش رکھتی ہے کیونکہ یہ ہمیں اپنی ذمہ داریوں کے بوجھ سے سبک دوش ہونے میں مدد دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ عمل ادنیٰ درجے کے شعور کی طرف مراجعت ہے نہ کہ بلندی کی طرف ایک قدم۔ درحقیقت یہ اس نظریہ کا طفیل ہے جو ابتدائی نسلِ انسانی کے مطالعہ پر زور دیتا ہے، اس نظریہ کے لئے ہم دُرخیم اور لیوی بریہل جیسے مصنفین کے ممنون احسان ہیں۔ جو کچھ میں نے اب تک کہا، اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانیت کی یہ حالت اور یہ فضا شاعری کے لئے ناساز گار ہے۔ لیکن یہ بات بذات خود بہت زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اور بھی بہت سے مسائل ہیں جو نئی شاعری کی متواتر تخلیق سے کہیں زیادہ اہم ہیں حالانکہ ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ وہ لوگ جن کے ہاں نئی چیزوں کی تخلیق بند ہو جاتی ہے وہ پُرانی کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت بھی کھو بیٹھتے ہیں۔ جو بات اہم ہے وہ یہ کہ شاعری کی تخلیق 'شخص' کی حفاظت اور فرد، خدا اور سماج کے ساتھ اس کے باہمی رشتے پر منحصر ہے۔

آج کی شاعری میں بہت سی آرزوئیں اور امیدیں پنہاں ہیں جن سے مجھے پوری ہمدردی ہے۔ جب ہم آج کی شاعری کا مقابلہ پچھلی صدی کے آخری حصے یعنی چالیس سال پہلے کی شاعری سے کرتے ہیں تو میرا خیال ہے کہ انفرادی شعراء کی خصوصیات کا مقابلہ کئے بغیر (خواہ وہ مقابلہ ہمارے لئے نقصان دہ ہی ثابت کیوں نہ ہو) ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ سماجی سنجیدگی اور بے اطمینانی جس کا اظہار کچھ عرصے سے شاعری میں ہو رہا ہے خود ہمارے فائدہ میں ہے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ شاعری نے ایک نئی سنجیدگی اور ایک نئی سماجی اہمیت اختیار کر لی ہے۔ یہ بات شاید غیر اہم نہیں ہے کہ ہمارے عظیم شاعر مسٹر ولیم ڈبلیو بی ییٹس نے جو دو نوں ادوار سے تعلق رکھتے ہیں،

اپنی اعلیٰ ترین شاعری پچھلے سالوں میں تخلیق کی ہے۔ جن چیزوں کے لئے ہم ان کے احسان مند ہیں، وہ اپنی جگہ ہیں لیکن میں ییٹس کو اپنا ہم عصر سمجھتے ہوئے خود کو ایک گونہ مشکل میں پاتا ہوں۔ اور اگر کوئی شخص اس وقت مجھے ییٹس کا ہم عصر سمجھے جب میں اس کی موجودہ عمر کو پہنچوں تو یہ میرے لئے انتہائی ستائش کی بات ہوگی۔ میرا خیال ہے کہ جو بات ہم سمجھنے سے قاصر رہے ہیں اور جس کے لئے ہم جدوجہد کرتے رہے ہیں یہ ہے کہ شاعری ایک مختصر تعداد کے لوگوں کے لئے، جو اس کا صحیح مذاق رکھتے ہیں، ایک نفیس انبساط نہیں ہے بلکہ وہ کوئی ایسی چیز ہے جس کی سماجی قدر و قیمت ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعر کو معلم اخلاق کا کردار ادا کرنا چاہیئے اور اسی طرح سماج سے اپنے رشتے کو آشکار کرنا چاہیئے۔

بہرحال میرے خیال میں سماجی رہنت بازی کا جذبہ بالآخر بذات خود تسلی بخش ثابت نہیں ہوگا۔ وہ خطرہ جسے میں نے جدید مسئلہ معاد کا نام دیا ہے، عارضی اقدار کے مقابلہ میں دائمی اقدار کو سماجی کے مقابلہ میں شخصی کو نظر انداز کرنے کا خطرہ وہ خطرہ ہے جس میں شاعر بھی ہر ایک کے ساتھ شریک ہے لیکن اس کی ایک اچھوتی ذمہ داری بھی ہے کہ وہ ایسے میں دھوکا نہ کھائے۔ تاہم میں آپ سے یہ کہوں گا کہ آپ اس کی مشکلات کے ساتھ کچھ ہمدردی ضرور رکھیں۔ تغیر کے دور اور جنگ کے مسلسل خطرے کے زمانے میں شاعری کے لئے کچھ سازگار ماحول نہیں ہوتا۔ ایسے میں تبدیلی کو قبول کرنے اور اور اپنے ذہن کو 'عمل' کے امید شکن فلسفہ میں غرق کر دینے کی ترغیب اپنے طور پر موجود ہوتی ہے۔ ایسے کئی فلسفے ہمارے سامنے پیش کئے جا رہے ہیں۔ ماضی سے نفرت حتیٰ کہ عدم توجہی مسلسل بڑھ رہی ہے اور بہت سے لوگ لامحدود تجربے کے لئے تیار ہیں۔ ہم ہوشمندانہ تغیر کو اس وقت تک متاثر نہیں کر سکتے، جب تک ہم شاعری کے مستقل اجزاء کو اپنی گرفت میں نہ لے لیں۔ ساتھ ساتھ اس بات کی فہم بھی ضروری ہے کہ کن کن

اجزاء کو مضبوطی سے گرفت میں رکھا جائے اور کن کن اجزاء کو ترک کر دیا جائے۔
اس طرح ہم ان تبدیلیوں کو بروئے کار لانے کے لئے بہتر طور پر تیار ہو سکتے ہیں
جن کی ضرورت ہے اس طرح بغیر کسی تاسف کے ہم ماضی کو بھی سمجھ سکتے ہیں اور
بغیر کسی خوف کے مستقبل کو بھی۔

۱۹۳۵ء

صحافت اور ادب

'صحافت' اور 'ادب' کے درمیان امتیاز بالکل بے کار سی بات ہے تا وقتیکہ ہم ایسا سخت مقابلہ نہ کر رہے ہوں، جیسے گبن کی "تاریخ" اور آج شام کے اخبار کے درمیان ہے' اور یہ مقابلہ بذات خود اس قدر شدید ہے کہ بے معنی ہو جاتا ہے۔ آپ صحافت اور ادب کے درمیان کوئی مفید امتیاز صرف ادبی اقدار کی ترازو میں رکھ کر نہیں کر سکتے۔ یہ امتیاز ایک عمدہ تحریر اور ایک انتہائی عمدہ تحریر کے درمیان فرق کرنے سے بھی پیدا نہیں ہوتا۔ ایک دوسرے درجہ کا ناول صحافت نہیں ہے، لیکن یقیناً اسے ادب بھی نہیں کہا جا سکتا۔ 'صحافت' کی اصطلاح گزشتہ تیس سال میں زوال پذیر ہوئی ہے اور یہ خاص طور پر مناسب ہے کہ اس مضمون میں صحافت کے زیادہ مستقل مفہوم کو تازہ کرنے کی کوشش کی جائے۔ میرے خیال میں اس اصطلاح کی موزوں ترین اور ساتھ ساتھ وسیع المعنی تعریف اس شخص کے ذہن کی کیفیت و مزاج کو سامنے رکھ کر کی جا سکتی ہے جس کی تحریر کو ہم سب بہترین 'صحافت' تسلیم کرتے ہیں۔ ذہن کی ایک قسم ایسی بھی ہے' اور مجھے اس سے پوری ہمدردی ہے' جو لکھنے 'یا اپنی بہترین تحریر پیش کرنے کی طرف' کسی فوری واقعہ کے دباؤ کے زیر اثر ہی مائل ہو سکتا ہے' اور ذہن کی یہی وہ قسم ہے جسے میں صحافی کا ذہن سمجھنے کی تجویز کرتا ہوں۔ بنیادی اسباب مختلف ہو سکتے ہیں، اس کا سبب حالات حاضرہ

سے سرگرم وابستگی ہو سکتا ہے، یا جیسا کہ میرے ساتھ ہے، اس کا سبب داخلی سکون یا کاہلی ہو سکتا ہے جسے (حرکت میں لانے کے لئے) فوری محرک کی ضرورت پڑتی ہے یا وہ عادت، جو اوائل عمری میں جلدی جلدی چھوٹی چھوٹی رقمیں کمانے کی ضرورت سے پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بات نہیں ہے کہ صحافی دوسرے لکھنے والوں سے مختلف مواد سے استفادہ کرتا ہے بلکہ وہ ایک مختلف مقصد سے کام کرتا ہے جو اکثر دوسرے محرکات سے، کم نہیں بلکہ زیادہ موثر ہوتا ہے۔

عام طور پر جو برائی صحافی کے سر تھوپی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کا کام وقتی دلچسپی کا حامل ہوتا ہے جس کا مقصد فوری طور پر گہرا اثر پیدا کرنا ہوتا ہے اور جس کا مقدر، جب وہ فوری اثر پیدا ہو جائے، دائمی فراموشی ہے۔ بہر حال صرف اتنا کہہ دینے کے معنی یہ ہیں کہ ان عوامل کو نظر انداز کر دیا جائے جن کے باعث کوئی تحریر عارضی کہی جا سکتی ہے اور بذات خود اس صفت کے ڈھیلے ڈھالے استعمال کو بھی نظر انداز کر دیا جائے اور ساتھ ساتھ ان عجیب اتفاقات کو بھی جو کسی تحریر کو فراموشی سے بچا لیتے ہیں۔ وہ لوگ جو شخص سوئفٹ کی زبردست قوت کشش سے شدید طور پر متاثر ہیں اور "دی ڈریپیر لیٹرس (The Drapier's Letters)" کو سحر انگیز مسرت کے ساتھ بار بار پڑھتے ہیں، بھول جاتے ہیں کہ یہ خطوط صحافت کی میری اپنی تعریف کے مطابق، جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، صحافت ہی کے ذیل میں آتے ہیں لیکن دی ڈریپیرس لیٹر اب انگریزی مکاتیب میں اتنی اہمیت کی چیز ہیں اور ہر اس شخص کے لئے جو انگلستان کے ادب میں مہارت رکھنا چاہتا ہے اتنے ضروری ہیں کہ ہم اس اتفاق کو نظر انداز کر دیتے ہیں جس کی وجہ سے آج بھی ہم انھیں پڑھتے ہیں۔ اگر سوئفٹ نے "گلوورس ٹریولز" نہ لکھی ہوتی اور اگر اس نے سیاسی زندگی میں اتنا نمایاں اور ڈرامائی کردار ادا نہ کیا ہوتا اور اگر اس حیرت انگیز خبطی آدمی نے ان دعووں کو اپنی انتہائی دلچسپ نجی زندگی سے دائمیت

نہ بخشی ہوتی تو اب دی ڈ ریپرس بیٹر کا کیا مقام ہوتا؟ اب زیادہ سے زیادہ ان کی تعریف کبھی کبھار اینگلو آئرش تاریخ کے اس دور کا کوئی طالب علم کرتا جس میں کسی عجیب اتفاقی مطابقت کی وجہ سے خصوصی ادبی فراست بھی ہوتی۔ اور ان رخطوط کو اس کے علاوہ اور کوئی نہ پڑھتا۔ یہی حشر ڈی فو کی پمفلٹ بازی کا ہوتا، اگر وہ رابن سن کروسو یا مول فلینڈر کا مصنف نہ ہوتا، یا یہی حشر سیمول جونسن کی پمفلٹ بازی کا ہوتا، اگر وہ بوز ویل کا ہیرو نہ ہوتا۔ اب انگریزی زبان کے بالکل مختلف قسم کے ایک دوسرے عظیم ادیب کو لیجئے۔ فرض کیجئے کہ جون ہنری نیومین انگریزی چرچ کا عظیم رہنما نہ ہوتا، جس کے ارتداد کو گلیڈ اسٹون نے تباہ کن سانحہ کہا ہے اور اس نے انیسویں صدی میں وہ ممتاز رول ادا نہ کیا ہوتا جو اس نے کیا ہے۔ یہ بھی فرض کرتے ہوئے کہ اسکی ایپولوجیا (Apologia) کا نفس مضمون اتنا ہی مردہ اور بے روح ہوتا، جتنا آئرلینڈ میں ووڈ کی بے وقعت تصانیف کا ہی تو سوائے اسلوب کے رسیا، چند نکتہ رس اصحابِ ذوق کے اسکی کتاب آج یا ایک صدی بعد کون پڑھتا اور نیومین کی ایپولوجیا۔ یقیناً اسی قدر صحافت کے ذیل میں آتی ہے جتنی سوئفٹ، ڈی فو اور جونسن کی صحافت۔

ب ایک بالکل متضاد مثال لیجئے۔ مارٹن مارپریلیٹ (Martin Marprclate) کے رسالوں میں یقیناً اتنی اعلیٰ نثر نہیں ملتی جتنی سوئفٹ، ڈی فو، جونسن یا نیومین کی بہترین تحریروں میں ملتی ہے۔ یہ رسالے ایک غیر پختہ دور سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود حقیقتاً ان میں اعلیٰ معیار کی بہت سی عبارتیں موجود ہیں اور ساری بحث ایک اعلیٰ ادبی سطح پر ملتی ہے۔ اب انھیں کون پڑھتا ہے؟ سوائے ان چند لوگوں کے، جو اس دور کے مذہبی جھگڑوں سے دلچسپی رکھتے ہیں اور ان لوگوں کے جو اس دور کے نثری اسلوب سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ یہ رسالے اب انگریزی

صحافت اور ادب

زبان بولنے والے مہذب لوگوں کی ضروری تعلیم کا جز نہیں ہیں۔ ادبی اسلوب بعض اوقات طلسماتی خصوصیات کا حامل سمجھا جاتا ہے یا اس کتاب کی زندگی کا پر اسرار محافظ سمجھا جاتا ہے جس سے اب کسی کو دلچسپی نہیں رہی۔ لیکن یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے۔ محض اسلوب کسی تحریر کو زندہ نہیں رکھ سکتا۔ اچھا اسلوب صرف مستقل دلچسپی کے موضوع کے ساتھ مل کر ہی کسی تحریر کو زندہ رکھ سکتا ہے۔ دوسرے سارے 'تحفظ' جیسے کہ سوئفٹ یا ڈی فو کی صحافت میں ملتے ہیں، ایک مبارک اتفاق کا نتیجہ ہیں۔ حتیٰ کہ شاعری بھی اس سے محفوظ نہیں ہے، حالانکہ شاعری عام طور پر ہر چیز کے مقابلے میں زیادہ بسیط اور زیادہ مستقل موضوعات سے تعلق رکھتی ہے۔ آخر اب کون، سوائے چند علماء اور چند خطیبوں کے جو فطرتاً اس قسم کی تصنیف سے ہمدردی رکھتے ہیں، یا جنھوں نے صحیح طور پر سمجھنے کے لئے بالارادہ اس کا مطالعہ کیا ہے، پوری فیری کوئین (The Faerie Queen) کو لطف لے کر پڑھ سکتا ہے۔

"چارلس دھبلے" (۱۹۳۱ء)

تنقید کا منصب

(۱)

کئی سال ہوتے فن میں نئے اور پرانے کے موضوع پر اظہار خیال کرتے ہوئے میں نے ایک بات کہی تھی جسے میں آج بھی مانتا ہوں۔ وہ جملے میں یہاں پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں کیونکہ موجودہ مضمون میں اسی اصول کا، یہ جملے جس کا اظہار کرتے ہیں، اطلاق کیا گیا ہے۔

"موجودہ فن پارے خود ہی ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں جس میں کسی نئے (حقیقتاً نئے) فن پارے کی تخلیق سے خود ہی رد و بدل ہو جاتا ہے۔ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے موجود نظام میں تبدیلی پیدا ہو، خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔ اس طرح ہر فن پارے کے رشتے، تناسبات اور اقدار پورے نظام میں نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں۔ نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے۔ جو بھی نظام کے اس تصور سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے، اس کے لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین

کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا ہے۔ [۱]

اُس وقت میں فن کار کے بارے میں اظہار خیال کر رہا تھا اور روایت کے شعور کے بارے میں جو، میں سمجھتا ہوں، فن کار میں ہونا ہی چاہیئے۔ لیکن وہ زیادہ تر نظام کا مسئلہ تھا اور تنقید کا منصب بھی، بنیادی طور پر نظام ہی کا ایک مسئلہ معلوم ہوتا ہے۔ میں اس وقت ادب کو، جیسا کہ میں اب بھی سمجھتا ہوں، دنیا کے ادب کو، یورپ کے ادب کو، کسی ایک ملک کے ادب کو، صرف افراد کی تحریروں کا مجموعہ نہیں سمجھ رہا تھا بلکہ 'زندہ مکمل چیزیں' سمجھ رہا تھا یعنی ایسے اصول جن کے تعلق سے اور صرف جن کے تعلق سے ادبی فن کی انفرادی تخلیقات اور انفرادی فنکاروں کی تخلیقات اپنی قدر و قیمت قائم کرتی ہیں۔ لہٰذا اس بات کے پیش نظر، فن کار سے الگ، عالم خارج میں، کوئی چیز ایسی ہے جس کا وہ مطیع ہوتا ہے، ——— ایک ایسی عقیدت جس کے سامنے اپنے اچھوتے مقام کو پانے اور حاصل کرنے کے لئے اسے جھکنا پڑتا ہے اور اپنی ذات کی قربانی دینی پڑتی ہے۔ ایک مشترک ورثہ، اور ایک مشترک مقصد فنکاروں کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متحد کر دیتے ہیں۔ اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیئے کہ یہ اتحاد زیادہ تر غیر شعوری ہوتا ہے۔ ہر زمانے کے سچے فنکاروں کے درمیان، میرا خیال ہے، ایک شعوری شراکت ہوتی ہے اور چونکہ سلیقہ مندی کی ہماری جبلت ہمیں حکماً مجبور کرتی ہے کہ ہم اس جگہ ٹسکل پچو لاشعوریت کے رحم و کرم پر نہ رہیں جہاں ہم شعوری طور پر کچھ کر سکتے ہیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جو کچھ غیر شعوری طور پر واقع ہوتا ہے اگر اسے شعوری طور پر سمجھنے کی کوشش کریں تو ہم اسے کسی مقصد میں تبدیل کر سکتے ہیں۔ دوسرے درجہ کے فنکار یقیناً اپنی ذات کو کسی مشترک مقصد کے حوالے کر دینے پر قادر نہیں ہیں، کیونکہ اس درجے کے فنکار کا خاص مقصد غیر اہم اختلافات کا ادعا ہے جو اس کا طرۂ امتیاز ہیں۔ صرف ایسا آدمی ہی، جو اپنی ذات کو اس درجہ ترک کر دے کہ وہ اپنی

---

[۱] ایلیٹ کے مضمون' روایت اور انفرادی صلاحیت' سے

تصنیف میں خود کو بھول جائے، ہم کاری تبادلۂ خیال اور اضافہ کرنے پر مقدور رکھتا ہے۔

اگر ایسے نظریات فن کے بارے میں تسلیم کر لئے جائیں تو اس سے یہ فطری نتیجہ نکلتا ہے کہ جو کوئی ان نتائج کو تسلیم کرتا ہے وہ تنقید کے بارے میں بھی اسی قسم کے نظریات کو تسلیم کرتا ہے۔ جب میں تنقید کا نام لیتا ہوں تو یقیناً اس سے یہاں میری مراد تحریری لفظوں کے ذریعہ کسی فن پارے کی تفسیر و تشریح سے ہے لیکن لفظ تنقید کے عام استعمال کے سلسلے میں جس سے ایسی تحریریں مراد لی جائیں جیساکہ میتھیو آرنلڈ اپنے مضمون میں مراد لیتا ہے، میں چند معروضات پیش کروں گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کے کسی بھی نمائندے نے (ان محدود معنی میں) یہ لچر مفروضہ پیش نہیں کیا کہ تنقید خود اپنے اندر ایک مقصد رکھنے والی سرگرمی ہے۔ میں اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ فن اپنے علاوہ بھی کچھ اور مقاصد کا ادعا کر سکتا ہے لیکن خود فن کے لئے ان مقاصد سے باخبر ہونا ضروری نہیں ہے اور فن درحقیقت اپنا منصب وہ جو کچھ بھی ہو، اقدار کے مختلف نظریات کے مطابق زیادہ بہتر طریقے پر ان سے بے اعتنائی برت کر ہی انجام دے سکتا ہے۔ برخلاف اس کے تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ ہمیشہ کسی مقصد کا اظہار کرے جسے سرسری طور پر یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ فن پارے کی توضیح اور اصلاحِ مذاق کا کام انجام دے۔ اس طرح نقاد کا کام بالکل واضح اور مقرر ہو جاتا ہے اور اس بات کا فیصلہ بھی نسبتاً آسان ہو جاتا ہے کہ آیا وہ اسے تسلی بخش طور پر انجام دے رہا ہے یا نہیں، اور یہ کہ عام طور پر کس قسم کی تنقید مفید ہے اور کس قسم کی مبہم اور بے معنی۔ لیکن اسی بات کی طرف ذرا سی توجہ دینے سے ہم دیکھتے ہیں کہ تنقید فائدہ بخش سرگرمی کا ایک سیدھا سادہ باضابطہ دائرۂ عمل ہونے کے علاوہ، کہ جس سے ظاہر داروں کو فوراً بے دخل کیا جا سکتا ہے، سنڈے پارک کے بحث و مباحثہ کرنے والے حجتی مقرروں سے زیادہ بہتر نہیں ہے جنہیں اپنے

اختلافات کا بھی اندازہ نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں یہاں اس بات کا اقرار کیا جائے گا کہ ایسے موقع پر خاموشی کے ساتھ باہمی سمجھوتہ کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ نقاد کو اگر اپنے وجود کا جواز پیش کرنا ہے تو اسے چاہیے کہ وہ اپنے ذاتی تعصبات اور چکروں سے جن کا ہم سب شکار ہیں نکلنے کی کوشش کرے۔ اپنے اختلافات کو جہاں تک ممکن ہو صحیح فیصلے کی مشترک تلاش میں، زیادہ سے زیادہ اپنے ہم پیشہ لوگوں کے ساتھ مرتب کرے۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ معاملہ اس کے برعکس ہے تو ہم اس شبہ میں بتلا ہو جاتے ہیں کہ نقاد کی روزی دوسرے نقادوں سے انتہائی مخالفت اور تشدد پر منحصر ہے یا پھر اپنی بے معنی، چھوٹی انوکھی اور عجیب باتوں پر، جن پر وہ پہلے سے کاربند ہے اور جن پر وہ صرف خود بینی یا کاہلی کی وجہ سے جما رہنا چاہتا ہے۔ نقادوں کے اس گروہ کو ہم اپنے دائرۂ فکر سے خارج کر دینا ہی مناسب سمجھتے ہیں۔

اس اخراج کے فوراً بعد یا جیسے ہی ہمارا غصہ ٹھنڈا پڑ جائے ہم اس بات کا اعتراف کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اس کے باوجود کچھ کتابیں، کچھ مضامین، کچھ جملے، کچھ آدمی پھر بھی ایسے رہ جاتے ہیں جو ہمارے لئے بہت مفید رہے ہیں، اور ہمارا دوسرا قدم یہ ہے کہ ہم ان کی درجہ بندی کی کوشش کریں اور معلوم کریں کہ آیا ہم کوئی ایسا اصول وضع کر سکتے ہیں جس کے پیش نظر یہ فیصلہ کیا جا سکے کہ کس قسم کی کتابوں کو محفوظ رکھنا چاہیئے اور تنقید کے کن مقاصد اور ضابطوں کی پیروی کرنی چاہیئے۔

(۲)

فن پارے سے فن کے تعلق کا تصور، ادب پارے سے ادب کے تعلق کا تصور، تنقید سے تنقید کے تعلق کا تصور جس کا خاکہ میں نے اوپر پیش کیا ہے، مجھے فطری اور بدیہی معلوم ہوتا ہے۔ اس مسئلے کے اختلافی پہلو کے احساس کے لئے میں مسٹر مڈلٹن مری کا ممنون احسان ہوں یا غالباً میں اپنے اس احساس کا کہ اس میں صحیح اور قطعی فیصلہ کا مسئلہ بھی شامل ہے مسٹر مری کے احسان کا

تنقید کا منصب

مجھے اور زیادہ احساس ہے۔ ہمارے بیشتر نقاد بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی محنت میں مصروف ہیں۔ وہ صلح کرنے میں، لیپا پوتی کرنے میں، معاملہ کو دبانے میں، تھپکنے میں، نچوڑنے میں، بات بنانے میں، خوشگوار مسکن تیار کرنے میں، بہانہ سازی میں مصروف ہیں اور سمجھتے ہیں کہ ان کے اور دوسروں کے درمیان فرق صرف یہ ہے کہ وہ خود تو نفیس آدمی ہیں اور دوسروں کی نیک نامی مشکوک ہے۔ مسٹر مری ان میں سے نہیں ہیں۔ وہ اس بات سے واقف ہیں کہ نقاد کو معین راستے اختیار کرنے چاہئیں اور کبھی کبھار اسے چاہیئے کہ وہ کسی چیز کو مسترد کرے اور کسی دوسری چیز کو اختیار کرے۔ وہ کوئی اس گمنام ادیب کی طرح نہیں ہیں جس نے آج سے کئی سال قبل ایک ادبی پرچے میں اس بات پر زور دیا تھا کہ رومانیت اور کلاسیکیت ایک ہی چیز ہے اور فرانس میں حقیقی کلاسیکی دور وہ دور تھا جس نے گوتھک گرجاؤں کو جنم دیا اور ______ جون آف آرک کو۔ کلاسیکیت اور رومانیت کے سلسلے میں میں مسٹر مری سے متفق نہیں ہوں۔ مجھے تو یہ فرق مکمل اور ادھوری، بالغ اور غیر پختہ، مرتب اور منتشر چیز کا سا فرق معلوم ہوتا ہے لیکن جو کچھ مسٹر مری کہنا چاہتے ہیں یہ ہے کہ ادب کے سلسلے میں اور ہر چیز کے سلسلے میں کم از کم دو رویئے ہو سکتے ہیں اور آپ بیک وقت دونوں کی پابندی نہیں کر سکتے! اور وہ رویہ جس کی وہ تلقین کرتے ہیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ انگلستان میں دوسرے رویہ کی سرے سے کوئی حیثیت ہی نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اسے ایک قومی اور نسلی مسئلہ بنا دیا گیا ہے۔

مسٹر مری اپنے مسئلہ کو پورے طور پر واضح کر دیتے ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ کیتھولی سزم فرد سے باہر بے چون وچرا ایک روحانی اقتدار کے اصول کو تسلیم کرتا ہے سو ادب میں یہی اصول کلاسیکیت کا ہے۔ اس دائرے کے اندر جس میں مسٹر مری کی بحث چلتی ہے، یہ مجھے ناقابلِ اعتراض تعریف معلوم ہوتی ہے حالانکہ یہ بذات خود مکمل بات نہیں ہے جو کیتھولی سزم اور کلاسیکیت کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ ہم میں سے وہ لوگ جو کلاسیکیت کی تعریف کے سلسلے میں مسٹر مری

کی حمایت کرتے ہیں اس امر پر یقین رکھتے ہیں کہ انسان اپنے سے باہر کسی چیز کی اطاعت کئے بغیر چل ہی نہیں سکتا۔ مجھے معلوم ہے کہ "بیرونی" اور "اندرونی" ایسی اصطلاحیں جو کج بحثی کے لئے بے حساب مواقع فراہم کرتی ہیں، اور کوئی بھی ماہر نفسیات ایسی بحث کو جو اتنی گھٹیا اصطلاحوں کو زیر بحث لاتی ہے، برداشت نہیں کر سکتا۔ لیکن میں یہ فرض کرتے ہوئے کہ مسٹر مری اور میں اس بات پر متفق ہو سکتے ہیں کہ ہمارے مقصد کے لئے یہ کھوٹے سکے ہی کافی ہیں اپنے ماہر نفسیات دوست کی ملامت کو نظر انداز کر دیتا ہوں۔ اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ آپ کسی چیز کو "بیرونی" سمجھیں تو پھر یہ "بیرونی" ہے۔ اگر کسی آدمی کی دلچسپی سیاسی ہے تو میں سمجھتا ہوں اسے چاہیئے کہ وہ چند اصولوں سے، ایک طرز حکومت سے، کسی بادشاہ سے اطاعت کا اظہار کرے۔ اگر وہ مذہب سے دلچسپی رکھتا ہے تو میرا خیال ہے اسے اسی قسم کی اطاعت کرنی چاہیئے جس کا اظہار میں نے اس مضمون کے پہلے حصہ میں کیا ہے لیکن اس کے باوجود ایک اور چارۂ کار بھی ہے جس کا اظہار مسٹر مری نے کیا ہے " ایک انگریز ادیب، ایک انگریز عالم دین اور ایک انگریز مدبر کو اپنے پیش رؤوں سے ورثہ میں قاعدے ضابطے نہیں ملتے انھیں بطور ورثہ جو کچھ ملتا ہے، یہ ہے ——— ایک شعور کہ آخری تدبیر کے طور پر انہیں اپنی اندرونی آواز پر تکیہ کرنا چاہیئے۔" میں تسلیم کرتا ہوں کہ یہ بات چند صورتوں میں درست ہے یہ مسٹر لائڈ جارج کے بارے میں بہت کچھ روشنی ڈالتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ آخری تدبیر کے طور پر ہی کیوں؟ تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اندرونی آواز کے حکم کو آخر وقت تک نظر انداز کرتے رہتے ہیں؟ مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ جن میں یہ اندرونی آواز موجود ہے اسے توجہ سے سننے کی طرف مائل رہتے ہیں، اور وہ کوئی اور آواز نہیں سنتے۔ درحقیقت اندرونی آواز" وضع طور پر پرانے اصولوں کی طرح معلوم ہوتی ہے جسے ایک بزرگ نقاد نے "جو جی میں آئے کرنا"[۵] کی اب مروجہ ترکیب میں وضع کیا تھا۔ اندرونی آواز کے مالکان ایک ایک

---

۵ میتھیو آرنلڈ "کلچر اور انارکی" میں۔

ڈبے میں دس دس بیٹھ کر اپنی اندرونی آواز سنتے ہوئے فٹ بال میچ دیکھنے، سوین سی، جاتے ہیں جس سے نفرت، خوف اور طمع کا دائمی پیغام سنائی دیتا ہے۔

مسٹر مری کہیں گے کہ یہ بالارادہ غلط بیانی ہے۔ وہ فرماتے ہیں" اگر وہ انگریز ادیب عالم دین، مدبر، خود دانی کی کوشش میں گہری کھدائی کریں ـــــ وہ کان کنی جو صرف ذہن سے نہ کی جائے بلکہ پورا آدمی اسے انجام دے ـــــ تو وہ اس خودی کو پالیں گے جو آفاقی ہوگی"۔ یہ ایک ایسی ورزش ہے جو فٹ بال کے شائقین کی قوت سے بالاتر ہے، مگر یہ ایک ایسی ورزش ہے جس سے کیتھولی سزم کے پیروکار کو اتنی دلچسپی ضرور رہی ہے کہ وہ کئی رسالے اس کی مشق کے طریقوں پر قلمبند کریں لیکن کیتھولک، چند رافضیوں کو چھوڑ کر، نرگسیت میں مبتلا نہیں ہیں۔ کیتھولک کا عقیدہ یہ نہیں ہے کہ خدا اور بندہ بالکل ایک ہیں۔ مسٹر مری کہتے ہیں" وہ انسان جو صحیح معنوں میں خود سے سوال کرتا ہے آخر کار خدا کی آواز سن سکے گا"۔ نظریاتی اعتبار سے یہ وحدت پرستی کی ایک ایسی شکل ہے جو، میرا خیال ہے، اصلاً یورپین نہیں ہے ـــــ جیسے مسٹر مری فرماتے ہیں کہ کلاسیکیت انگریزی چیز نہیں ہے۔ اس کے عملی نتائج کی مثال میں ہوڈی براس[1] (Hudibras) کی نظم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

میں اس وقت تک یہ نہیں سمجھتا تھا کہ مسٹر مری ایک قابل قدر فرقہ کے ترجمان ہیں جب تک ایک موقر روزنامے کے اداراتی کالم میں میں نے یہ نہیں پڑھ لیا کہ" انگلستان میں کلاسیکی رجحان کے نمائندے عظیم الشان ہیں لیکن انگریزی کردار کے صرف وہی نمائندے نہیں ہیں۔ انگریزی کردار بنیادی طور پر شدت کے ساتھ" بے مزاج" اور" غیر مقلد" ہے۔ یہ لکھنے والا لفظ" واحد" کے استعمال میں اعتدال پسند اور ناقابل اصلاح ٹیوٹن قوم کے مزاج میں "مزاحیہ رجحان" کو شامل کرنے میں سفاکی کی حد تک بیباک ہے۔ مگر مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مسٹر مری

---

[1] سترھویں صدی کے سیمول بٹلر کی ایک طنزیاتی نظم جو پیوریٹنزم کے خلاف ہے۔

اور یہ دوسری آواز یا تو حد درجہ خود رائے ہے یا حد درجہ روادار۔ سوال یہ نہیں ہے اور یہ بنیادی سوال ہے کہ کون سی چیز ہمارے لئے فطری ہے یا کون سی چیز آسان ہے بلکہ کون سی چیز صحیح ہے۔ یا تو ایک رویہ بمقابلہ دوسرے کے بہتر ہے یا وہ ایک دوسرے سے بے تعلق ہے۔ مگر انتخاب کا مسئلہ بے تعلقی پر کیسے مبنی ہو سکتا ہے؟ یقیناً قومی اصل کی طرف اشارہ یا یہ بات کہ فرانسیسی ایسے ہیں اور انگریز ان سے مختلف ہیں اس مسئلہ کو حل نہیں کرتی، بلکہ یہ سوال اٹھاتی ہے کہ دونوں متضاد رجحانوں میں سے کون سی صحیح ہے؟ میں نہیں سمجھ سکتا کہ آخر لاطینی ممالک میں کلاسکیت اور رومانیت کے درمیان مخالفت (جیسا کہ مسٹر مری کہتے ہیں) اتنی گہری ہونے کے باوجود ہمارے لئے کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتی کیونکہ اگر فرانسیسی فطرتاً "کلاسیکی" ہیں تو فرانس میں پھر اس کی مخالفت کیوں ہو جیسی کہ ہمارے ہاں ہے؟ اگر کلاسیکیت ان کے لئے فطری نہیں ہے بلکہ انہوں نے اسے حاصل کیا ہے تو ہم بھی اسے کیوں نہ حاصل کر لیں؟ کیا ۱۶۰۰ء میں فرانسیسی کلاسیکی تھے؟ اور انگریز اسی سال رومانوی تھے؟ میرے لئے ایک زیادہ اہم فرق یہ ہے کہ ۱۶۰۰ء میں فرانسیسی زیادہ پختہ نثر پیدا کر چکے تھے۔

(۳)

یہ بحث ہمیں اس مضمون کے موضوع سے بہت دور لے آئی ہے لیکن یہ ضروری تھا کہ میں مسٹر مری کے 'بیرونی اقتدار' اور "اندرونی آواز" کے تقابل کا جائزہ لوں۔ کیونکہ ان لوگوں کے لئے جو اندرونی آواز کے تابع ہیں (شاید 'تابع' موزوں لفظ نہیں ہے) تنقید کے سلسلہ میں جو کچھ بھی کہوں گا وہ ان کے لئے حد درجہ بے وقعت ہوگا۔ کیونکہ انہیں تنقید کے مشترک اصول تلاش کرنے کے سلسلے میں کوئی دلچسپی نہیں ہوگی۔ وہ کہیں گے کہ اصول کیوں تلاش کئے جائیں جب اندرونی آواز موجود ہے؟ اگر مجھے کوئی چیز پسند ہے تو بس یہی وہ چیز ہے جو میں پسند کرتا ہوں اور اگر ہم میں سے کافی لوگ مل کر یہی شور مچائیں اور اسی

چیز کو پسند کریں تو بس یہی وہ چیز ہے جو آپ کو (آپ سے مراد وہ لوگ جو اسے پسند نہیں کرتے تم بھی پسند کرنی پڑے گی۔ مسٹر کلٹن بروک کا قول ہے کہ فن کا قانون بھی قانونی فیصلہ کا قانون ہے اور ہم جس چیز کو پسند کرتے ہیں بلکہ اپنی پسند کے اسباب کی بنا پر اسے پسند کرنے کا اظہار بھی کرتے ہیں اصل میں ہم ادبی کمال سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ کمال کی تلاش کم مائگی کی نشانی ہے کیونکہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف نے بے چون وچرا، اپنی ذات سے باہر ایک روحانی اقتدار کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے اور جس کی تقلید میں وہ مصروف ہو۔ ہم در اصل فن میں دلچسپی نہیں رکھتے نہ ہم کمال کی پرستش نہیں چاہتے۔" کلاسیکی راہبری کا اصول یہ ہے کہ کسی عہدہ یا روایت کی اطاعت کی جائے اور انسان کی نہیں" اور ہمیں اصول کی نہیں بلکہ انسان کی ضرورت ہو۔

اندرونی آواز یہ بتاتی ہے میہ ایک آواز ہے جسے ہم سہولت کی خاطر ایک نام دے سکتے ہیں، اور وہ نام جو میں تجویز کرتا ہوں" ڈھگری (Whiggery) ہے۔

(۴)

غرض ان لوگوں کو چھوڑ کر جنھیں اپنے پیشے اور انتخاب پر یقین ہے اور ان کی طرف آتے ہوئے جو یا جیاتی کے ساتھ روایت اور صدیوں کی جمع شدہ دانش پر بھروسہ کرتے ہیں اور موضوعِ بحث کو انہی لوگوں تک محدود کرتے ہوئے جو اس کمزوری میں ایک دوسرے سے ہمدردی رکھتے ہیں، ہم ذرا دیر کے لئے 'تنقیدی' اور 'تخلیقی' اصطلاحوں کے استعمال پر اظہار خیال کرتے ہیں جنھیں ایک ایسے شخص نے استعمال کیا ہے جس کی ہمدردیاں بحیثیتِ مجموعی کمزوریوں کے ساتھ ہیں۔ میتھیو آرنلڈ حد درجہ صاف گوئی کے ساتھ ان دونوں سرگرمیوں میں فرق کرتا ہے۔ وہ تخلیقی کاموں میں تنقید کی زبردست اہمیت کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ شاید درحقیقت ایک مصنف کی اپنی تصنیف کے سلسلے میں محنت شاقہ کا بڑا حصہ تنقیدی محنت کا ہوتا ہے یعنی چھاننے، جوڑنے، تعمیر کرنے، خارج کرنے، صحیح کرنے، جانچنے

کی محنت۔ یہ اذیت ناک محنت جتنی تنقیدی ہوتی ہے اتنی ہی تخلیقی ہوتی ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ایک تربیت یافتہ اور ہنرمند مصنف جو تنقید اپنی تصنیف پر کرتا ہے وہ بے حد اہم اور اعلیٰ درجہ کی تنقید ہے (اور جیسا کہ میرا خیال ہے میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں) کچھ تخلیقی مصنف دوسروں سے محض اس بنا پر بہتر ہیں کہ ان کا تنقیدی شعور اعلیٰ درجہ کا ہے۔ ایک رجحان یہ بھی ہے، اور میرا خیال ہے کہ یہ دھگری قسم کا رجحان ہے کہ فنکار کی تنقیدی محنت شاقہ کی مذمت کی جائے۔ اور یہ نظریہ پیش کیا جائے کہ عظیم فنکار لاشعوری فنکار ہوتا ہے' جو لاشعوری طور پر اپنے جھنڈے پر "اٹسکل پچو گزرنے" کے الفاظ تحریر کئے ہوتا ہے۔ بہرحال ہم میں سے وہ لوگ جو "اندرونی گونگے بہرے" ہیں بعض اوقات انکسار پسند ضمیر سے اس کی تلافی کر لیتے ہیں جو، حالانکہ بغیر الہامی مہارت کے ہمیں بہتر سے بہتر کرنے کا مشورہ دیتا ہے، ہمیں اس امر کی یاد دہانی کراتا ہے کہ ہماری تصانیف، جہاں تک ممکن ہو نقائص سے پاک ہوں (ان کی الہامی قوت کی کمی کا ازالہ کرنے کے لئے) اور مختصر یہ ہے کہ ہمارا کافی وقت ضائع کراتا ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ تنقیدی تمیز جو ہمیں مشکل سے حاصل ہوتی ہے، زیادہ خوش قسمت لوگوں میں تخلیق کی گرمی کے دوران ہی پیدا ہوتی ہے، اور ہم یہ تسلیم نہیں کرتے چونکہ تصانیف بغیر ظاہرہ تنقیدی محنت کے وجود میں آگئی ہیں اس لئے ان میں سرے سے کوئی تنقیدی محنت ہی نہیں ہوئی۔ ہمیں معلوم نہیں ہے کہ وہ کون سی محنتیں اور کون سے تنقیدی عوامل ہیں جو تخلیقی فن کار کے ذہن میں سارے وقت موجود رہتے ہیں۔

لیکن یہ اقرار الٹا ہمارے سر آپڑتا ہے، اگر تخلیق کا اتنا حصہ واقعی تنقید ہے تو کیا جس چیز کو تنقیدی تصنیف کہا جاتا ہے اس کا زیادہ حصہ تخلیقی نہیں ہوگا۔ اگر ایسا ہے تو کیا تخلیقی تنقید عام معنی میں وجود نہیں رکھتی؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ ان میں کوئی مساوات نہیں ہے۔ میں نے کلیے کے طور پر یہ تسلیم کر لیا ہے کہ ایک تخلیق، ایک فن پارہ اپنا مقصد خود اپنے اندر رکھتا ہے اور تنقید اپنی تعریف کے مطابق اپنے علاوہ کسی اور چیز

کی بابت ہوتی ہے لہٰذا آپ تخلیق کو تنقید کے ساتھ ملا کر اس طرح ایک نہیں کر سکتے جس طرح آپ تنقید کو تخلیق کے ساتھ ملا کر ایک کر سکتے ہیں تنقیدی سرگرمی کی ارفع ترین اور حقیقی تکمیل تخلیق کے ساتھ فنکار کی محنت اور دونوں کے ایک قسم کے اتحاد میں ہوتی ہے۔

لیکن کوئی مصنف پورے طور پر صرف اپنی قوت بازو سے کام نہیں کر سکتا اور بہت سے تخلیقی مصنف تنقیدی شعور تو رکھتے ہیں لیکن وہ پوری طرح ان کی تصنیف میں شریک نہیں ہوتا۔ کچھ تو اپنی تنقیدی قوتوں کو متفرق کاموں میں لگا کر حقیقی کام کے لئے تیار رکھتے ہیں۔ کچھ ایک تصنیف مکمل کرنے کے بعد اس پر تبادلۂ خیال کر کے تنقیدی عمل کو جاری رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں کوئی عام اصول نہیں ہے اور جیسے ایک انسان دوسرے انسان سے سیکھ سکتا ہے اسی طرح کچھ تنقیدی تصانیف دوسرے مصنفین کے لئے مفید ثابت ہوتی ہیں اور ان میں سے کچھ ان لوگوں کے لئے بھی مفید ثابت ہوتی ہیں جو خود مصنف نہیں ہیں۔

ایک زمانے میں میں اس انتہا پسندانہ رجحان کا قائل تھا کہ صرف وہی نقاد پڑھنے کے لائق ہیں جنھوں نے اس فن کی جس کے بارے میں وہ تنقید کر رہے ہیں' مشق بہم پہنچائی ہے اور خوب مشق بہم پہنچائی ہے[1] ۔ لیکن مجھے اس خیال کو چند اہم چیزیں شامل کرنے کے لئے پھیلانا پڑا اور اس وقت سے میں ایک ایسے فارمولے کی تلاش میں ہوں جو ہر اس چیز کا جسے میں شامل کرنا چاہتا ہوں، احاطہ کر سکے خواہ اس میں ان کے علاوہ جن کو میں شامل کرنا چاہتا ہوں کچھ اور بھی کیوں نہ شامل ہو جائے اور سب سے اہم خصوصیت جو سب سے مجھے ملی اور جو مجھے تنقید کے عاملوں کی مخصوص اہمیت کو اجاگر کرتی ہے یہ ہے کہ ایک نقاد میں

---

[1] اس سلسلے میں Ben Johnson کی رائے یہ ہے:-

"To Judge of the poets is the virtue of poets and of none but the highest."

بہت اعلیٰ درجہ کا ترقی یافتہ حقائق کا شعور ہونا چاہیئے۔ یہ شعور کسی طرح بھی کوئی معمولی بات یا عام سا تحفہ نہیں ہے اور نہ یہ ایسی چیز ہے جو آسانی سے عام مقبولیت حاصل کر لیتی ہے۔ حقائق کا شعور ایک ایسی چیز ہے جو بہت آہستہ پیدا ہوتی ہے اور اس کی کامل ترقی کے معنی شاید خود تہذیب کے منتہائے کمال کے ہیں۔ کیونکہ حقائق کے بہت سے پہلو ہیں جن پر پورا عبور حاصل کرنا ضروری ہے۔" براؤننگ اسٹڈی سرکل" کے ارکین کے لیے شاعری کے بارے میں شاعروں کی بحث خشک ٹیکنیکل اور محدود معلوم ہوتی ہے۔ یہ محض اسلئے ہے کہ عاملین شعر نے تمام احساسات کو صاف اور واضح کر کے حقائق کے درجہ پر اس طور سے پہنچا دیا ہے کہ اس سرکل کے ارکین صرف اسے ایک دھوئیں کی شکل میں محسوس کر کے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ خشک تکنیک میں، ان لوگوں کے لئے جنھوں نے اس پر عبور حاصل کر لیا ہے، وہ سب کچھ پوشیدہ ہے جس پر ان کا رکن پھڑک اٹھتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اسے ایسی چیز بنا دیا گیا ہے جو زیادہ واضح، زیادہ متعین اور اس کے قبضہ میں ہے۔ عامل کی تنقید کی قدر و قیمت کا ایک سبب یہ ہے کہ وہ حقائق کو واضح کرتا ہے اور ایسا ہی کرنے میں وہ ہماری مدد بھی کر سکتا ہے۔

تنقید کی ہر سطح پر مجھے یہی ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ تنقیدی تصنیف کا بڑا حصہ وہ ہے جو کسی مصنف یا تصنیف کی توضیح کرتا ہے۔ یہ توضیح اسٹڈی سرکل والی سطح پر بھی نہیں ہے۔ ایسا کبھی کبھار ہوتا ہے کہ ایک شخص دوسرے شخص یا تخلیقی مصنف کے خیالات کی تہہ تک جا پہنچتا ہے اور ایک حد تک وہ دوسروں تک بھی پہنچا دیتا ہے اور جسے ہم صحیح اور بصیرت افروز سمجھتے ہیں۔ خارجی شواہد سے توضیح کا ثبوت بہم پہنچانا مشکل ہے۔ لیکن ایسے شخص کیلئے جو حقائق کے استعمال میں، اس سطح پر، پوری مشق رکھتا ہے اس کے لئے کافی شواہد موجود ہوتے ہیں۔ لیکن اپنی ہی ہنرمندی کا ثبوت خود کون بہم پہنچا سکتا ہے؟ اس قسم کی ایک کامیاب تصنیف کے مقابلے میں ہزاروں مکر و فریب موجود ہیں۔ بصیرت

کے بجائے آپ کو بناوٹی باتیں ملتی ہیں۔ ہمارا معیار یہ ہونا چاہیئے کہ اس رائے کا ہم بار بار اصل تصنیف پر اطلاق کر کے اور خود اصل تصنیف کے بارے میں اپنی رائے کے ساتھ ملا کر دیکھیں۔ لیکن اس سلسلے میں چونکہ ہماری اہلیت کی ضمانت دینے والا کوئی نہیں ہے اس لئے ہم ایک بار خود کو دُہری مشکل میں پاتے ہیں۔

ہمیں خود ہی طے کرنا چاہیئے کہ ہمارے لئے کیا چیز مفید ہے اور کیا چیز مفید نہیں ہے اور یہ عین ممکن ہے کہ ہم اس بات کا فیصلہ کرنے کے اہل نہ ہوں لیکن یہ بات خاصی یقینی ہے کہ تشریح و توضیح (میں ادب میں چیستانی عناصر کی بات نہیں کر رہا ہوں) اسی وقت صحیح اور معقول ہو سکتی ہے جب وہ بالکل ہی تشریح و توضیح نہ ہو بلکہ قاری کے سامنے حقائق کو پیش کرے جن کو ویسے وہ چھوڑ جاتا۔ مجھے توسیعی لیکچروں کا کچھ تجربہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ طالب علموں میں کسی چیز کی صحیح پسند پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ان کے سامنے کسی تصنیف کے بارے میں سیدھے سادے حقائق کا ایک انتخاب پیش کر دیا جائے ـــ یعنی اس تصنیف کے حوامل، اس کا تناظر اور اسکی تخلیقی اصل پر روشنی ڈالی جائے ـــ یا پھر ان کے سامنے تصنیف کو ایک دم سے اس طرح پیش کیا جائے کہ ان میں اس تصنیف کے خلاف تعصب ہی پیدا نہ ہو۔ ایلزبتھن ڈرامے کے سلسلے میں بہت سے حقائق تھے جنھوں نے ان کو سہارا دیا۔ ٹی ای ہیوم کی نظموں کا فوری اثر قائم کرنے کے لئے ان کو آواز بلند پڑھنے کی ضرورت تھی۔

تقابل اور تجزیہ، میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں اور ریمی۔ ڈی گورماں (کہ جو حقائق پر واقعتاً قادر تھا۔ بعض اوقات، میرا خیال ہے، جب وہ ادب کے دائرہ سے باہر چلا جاتا ہے تو حقائق کا منکر ہو جاتا ہے) مجھ سے پہلے کہہ چکا ہے کہ نقاد کے بنیادی اوزار ہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ ان کی حیثیت اوزار کی ہے جنھیں احتیاط کے ساتھ استعمال کرنا چاہیئے اور اس قسم کی تحقیق پر استعمال نہیں کرنا چاہیئے کہ انگریزی ناول میں "زرافہ" کا لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے بہت سے معاصر مصنف یہ اوزار نمایاں کامیابی کے ساتھ استعمال نہیں کر سکے ہیں۔

آپ کو معلوم ہونا چاہیئے کہ کس چیز کا تقابل کیا جائے اور کس چیز کا تجزیہ۔ پروفیسر کر مرحوم
کو ان اوزاروں کے استعمال پر بڑی قدرت تھی۔ تقابل اور تجزیہ کیلئے میز پر لاشوں (Cada
vers) کی ضرورت ہوتی ہے لیکن توضیح و تشریح ہمیشہ جسم کے اعضا چھپی ہوئی جگہوں سے
نکالتی ہے اور ان کو ان کی جگہ جوڑتی جاتی ہے۔ اور کوئی کتاب، کوئی مضمون "نوٹس اور سوال"
کا کوئی حصہ جو کسی فن پارے کے بارے میں ادنیٰ درجہ کی حقیقت بھی سامنے لائے وہ اس نمائشی
صحافی تنقید کے ۹/۱۰ حصہ سے بہتر ہے جو ہمارے رسالوں اور کتابوں میں ملتی ہے۔ یقیناً ہم
یہ مانتے ہیں کہ ہم حقائق کے مالک ہیں۔ حقائق کے غلام نہیں۔ اور ہم یہ جانتے ہیں کہ شیکسپیر
کے دھوبی کے بلوں کی تلاش ہمارے لئے کچھ زیادہ سود مند نہیں ہوگی لیکن ہمیں اس بیکار
تحقیق کے سلسلے میں اپنی قطعی رائے کا صرف اس امکان کے پیش نظر اظہار نہیں کرنا چاہیئے
کہ کوئی جینئس ایسا پیدا ہو جو اس تحقیق کے استعمال سے فائدہ اٹھانا جانتا ہو۔ علمیت
(اسکالرشپ) اپنی ادنیٰ ترین شکل میں بھی اپنے حقوق رکھتی ہے۔ ہم یہ مانے لیتے ہیں
کہ ہم جانتے ہیں کہ اسے کیسے استعمال کیا جائے اور کیسے ترک کیا جائے۔ یقیناً تنقیدی کتابوں
اور مضامین کی بہتات اصل فن کاروں کو پڑھنے کے بجائے فن کاروں کے بارے میں
دوسروں کی رائے پڑھنے سے بے ہودہ مذاق پیدا کر سکتی ہے اور جیسا کہ میں نے دیکھا ہے
کہ اس نے پیدا کیا ہے۔ اس طرح وہ آرا تو بہم پہنچاتے ہیں لیکن ذوق کی تربیت نہیں کرتے۔
لیکن حقیقت ذوق کو نہیں بگاڑ سکتی۔ اپنی بدترین شکل میں وہ زیادہ سے زیادہ ذوق
کے کسی ایک شعبہ کی طرف لگا سکتی ہے۔ مثلاً تاریخ کا ذوق یا آثار قدیمہ یا سوانح کا
ذوق۔ اس فریب کے ساتھ کہ یہ سب علوم ایک دوسرے کے ذوق کو آگے بڑھاتے ہیں اصل
تباہی مچانے والے وہ ہیں جو رائے اور قیاس مہیا کرتے ہیں اور اس سلسلے میں گوئٹے اور
کالرج بھی بے قصور نہیں ہیں کیونکہ ہیملیٹ کے بارے میں کالرج کا مضمون خود کیا ہے؟
جہاں تک حقائق اجازت دیتے ہیں کیا یہ ایک ایماندارانہ مطالعہ ہے؟ یا یہ خود کالرج

تنقید کا منصب

کو دلکش لباس میں پیش کرنے کی ایک کوشش ہے؟

ہم وہ معیار حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے جس سے ہر شخص کام لے سکے۔ ہم متعدد فضول اور تکلیف دہ کتابوں کو داخلے کا حق دینے پر مجبور ہو گئے ہیں لیکن، میرا خیال ہے کہ ہم ایک ایسا معیار، جو ان لوگوں کے لئے جو اس سے صحیح کام لے سکتے ہیں، ضرور مل گیا ہے جس سے ہم حقیقتاً بے ہودہ کتابوں کو رد کر سکتے ہیں۔ اس معیار کے ساتھ ہم ادب اور تنقید کے نظام کے بنیادی نظریے کی طرف واپس ہوتے ہیں۔ ان تنقیدی تصانیف کے سلسلے میں، جنھیں ہم نے تسلیم کر لیا ہے، ایک متحد سرگرمی کا امکان موجود ہے۔ اس مزید امکان کے ساتھ کہ ایسے میں ہم اپنی ذات سے باہر، کسی ایسی چیز تک پہنچ جائیں جسے ہم عارضی طور پر "صداقت" کہہ سکیں۔ لیکن اگر کوئی یہ شکایت کرتا ہے کہ میں نے صداقت کی تعریف نہیں کی تو میں معذرت کے ساتھ صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ ایسا کرنا میرے مقصد میں شامل نہیں تھا۔ بلکہ میرا مقصد تو صرف ایک ایسی اسکیم تلاش کرنا تھا جس میں، وہ جو کچھ بھی ہوں، یہ سب تصانیف، اگر وہ واقعی موجود ہیں، ٹھیک بیٹھ جائیں۔

سنہ ۱۹۲۳ء

تجربہ اور تنقید

ادب کا کوئی اور شعبہ ایسا نہیں ہے جس میں 'روایتی' اور 'تجرباتی' تحریروں کے درمیان امتیاز کرنا اتنا دشوار ہوتا ہے جتنا ادبی تنقید میں دشوار ہے کیونکہ یہاں یہ دونوں لفظ دو معنی میں استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ 'روایتی تنقید' سے ہماری مُراد وہ تنقید ہے جو صرف انہی طریقوں کی تقلید کرتی ہے، انہی مقاصد کے حصول کی کوشش کرتی ہے اور تقریباً انہی ذہنی کیفیات کا اظہار کرتی ہے جن کو ہماری پچھلی نسل پیش کرتی آئی ہے یا پھر اس سے بالکل مختلف معنی میں ہم وہ تنقید مراد لے سکتے ہیں جو، معنی و اقدار کے اعتبار سے، روایت کا معین نظریہ رکھتی ہے اور جسے ان معنی میں، تجرباتی، بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ ان اساتذہ کا احیاء کرنے کی طرف مائل ہوتی ہے جن کو ہم فراموش کر چکے ہیں جہاں تک تجربہ کا تعلق ہے اس سے ہم موجودہ نسل کا زیادہ اوریجنل کام مُراد لے سکتے ہیں یا پھر اس میں ان نقّادوں کی تحریروں کو شامل کر سکتے ہیں جو تلاش و جستجو کے نئے میدانوں میں اتر رہے ہیں اور تنقید کے دائرہ کو دوسرے علوم کے ساتھ ملا کر وسیع تر کر رہے ہیں۔ 'تجرباتی' کا لفظ پہلے معنی میں استعمال کرنا یقیناً نامناسب ہوگا کیونکہ اس طرح یہ ہمارے زمانے کی اُن ساری تنقیدی تحریروں کا احاطہ کر لیگا جنہیں ہم قابلِ توجہ اور بہتر سمجھتے ہیں ——— یہ بات واضح ہے کہ ہر نسل اپنا ایک نیا نقطۂ نظر رکھتی ہے اور یہ نقطۂ نظر نقّاد کی تحریروں میں شعوری طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ نقّاد کی تحریریں دو قسم کی ہوتی ہیں — حال کو پیش نظر رکھتے ہوئے ماضی کی تشریح کرنا اور ماضی کی روشنی میں حال کا جائزہ لینا۔ ہم ادب کو اچھی

تجربہ اور تنقید

طرح سے سمجھنے کے لئے اپنے مزاج کا سہارا لیتے ہیں حالانکہ ہماری بصیرت ہمیشہ جانبدار رہتی ہے
اور ہمارے فیصلے ہمیشہ تعصب لئے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ مسلّم امر ہے کہ ہر نسل اور ہر فرد ماضی کے ہر
مصنف یا ہر دَور کی تعریف و توصیف نہیں کر سکتی۔ آفاقی خوش مذاقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے
حاصل بھی کیا جا سکے۔ اس طرح اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ساری تنقید ان معنی میں، تجرباتی، کہی
جا سکتی ہے جن معنی میں ہر نسل کے رہن سہن کے اپنے طریقے ایک تجربہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں ان
معنی میں 'تجرباتی تنقید' پر اظہار خیال کر کے یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ آج نقاد شعوری طور پر کس قسم کی
تنقیدی تحریروں کی کوشش کر رہے ہیں جن کی طرف اس سے پہلے کبھی شعوری طور پر کسی نے توجہ
نہیں دی تھی۔

اس بات کو پورے طور پر واضح کرنے کے لئے کہ وہ کیا چیز ہے جسے معاصرانہ تنقیدی تحریروں
میں نیا کہا جا سکتا ہے مجھے سو سال پیچھے کی طرف نظر دوڑانی ہوگی۔ سرسری طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں
کہ جدید تنقید فرانسیسی نقاد سینت بیوو سے شروع ہوتی ہے۔ یہ ۱۸۲۶ء کا سال ہے اس سے
پہلے کالرج نے ایک نئی قسم کی تنقید کی کوشش کی تھی اور جو ایک طرح سے اس چیز سے زیادہ قریب
تھی جسے اب ادبی تنقید سے زیادہ جمالیات کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے
لے کر اٹھارھویں صدی تک ادبی تنقید دو تنگ اور ایک دوسرے سے بے حد وابستہ راستوں میں
محدود رہی ہے —— ایک قسم تو وہ ہے جو ہمیشہ سے موجود رہی ہے اور میرا خیال ہے کہ اہمیت کے
اعتبار سے ہمیشہ باقی رہے گی۔ اس سے میری مراد وہ عملی نوٹس ہیں جنہیں ادیبوں اور فنکاروں نے
قلمبند کیا ہے۔ مثال کے طور پر مصوری کے بارے میں وہ مبسوط کتابیں جنہیں لیونارڈو ونچی اور اسی
قبیل کے دوسرے لوگوں نے لکھی ہیں۔ اس قسم کے اشارات دوسرے فنکاروں کے لئے حد
درجہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں بالخصوص اس وقت جب ان اشارات کو مصنف کی اپنی تحریروں
کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے۔ انگریزی میں اس کی دو مثالیں دورِ ایلزبتھ کی قافیہ اور بے قافیہ نظم کے
متعلق ٹامس کیمپین اور سیمول ڈینیل کی تصانیف ہیں۔ ڈرائڈن کے مضامین اور دیباچے اور کارنیل

کے پیش لفظ بھی اسی ذیل میں آتے ہیں لیکن یہ ذرا وسیع تر مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ تنقید کا ایک بڑا حصہ ایسا بھی ہے (انگریزی میں کافی مقدار میں اور اس سے زیادہ فرانسیسی میں) جو ایسے لوگوں کا رہین منت ہے جو تخلیقی ادیبوں سے زیادہ پیشہ ور نقاد تھے۔ اس قبیل کا سب سے مشہور نقاد بوتو ہے۔ ایسے نقاد بنیادی طور پر ثالث یا مصنف کی حیثیت رکھتے تھے اور ان کا کام اپنے معاصرین کی تحریروں کی توصیف یا مذمت کرنا اور بالخصوص اچھی تحریر کے قانون وضع کرنا ہوتا تھا۔ یہ قانون قدیم مصنفین کی تحریروں اور بالخصوص ان کے اصولوں سے وضع کیے جاتے تھے۔ ارسطو کی بڑی عزت کی جاتی تھی لیکن عملاً اس قسم کی تنقید ارسطو کی گہری بصیرت سے عاری ہوتی تھی اور صرف ترجمے، نقالی اور ہوریس کے ان نظریات کے سرتے تک محدود ہوتی تھی جو اس نے اپنی کتاب 'فن شاعری' میں پیش کئے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ایسی تنقید کا کام یہ ہوتا تھا کہ وہ اچھی تحریر کے دائمی معیار کو برقرار رکھے اور اس کی تصدیق و حمایت کرے اور کم سے کم ایسی تنقید ادراک کے ایک تسلسل کی حیثیت رکھتا تھا۔ عام طور پر فرانسیسی تنقید زیادہ خشک، بے جان اور نظریاتی، تھی۔ جیسا کہ ہمیں لاہارپ (La Harpe) میں نظر آتی ہے۔ عام طور پر انگریزی تحریر خوش مذاقی سے زیادہ قریب تھی جیسی کہ ہمیں جونسن کی 'حیات الشعراء' میں نظر آتی ہے۔ حالانکہ دلچسپ نظریئے، جو عام طور پر مخصوص ادبی اصناف سخن مثلاً ڈرامہ وغیرہ کے متعلق ہوتے تھے، ہمیں سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں تھامس رائمر اور ڈینیل ویب جیسے مصنفین کے ہاں نظر آتے ہیں۔

یہاں سترھویں اور اٹھارویں صدی کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے جو اسے نہ صرف دیرپا قدر کی حیثیت دیتی ہے بلکہ ساتھ ساتھ جدید تنقید سے ممیز بھی کرتی ہے۔ ہم قدیم تنقید کو خشک اور روایتی چیز سمجھتے ہیں اور جو اپنی اسی خصوصیت کی وجہ سے اسے ایک ایسی کلاسیکل شکل عطا کرتی ہے کہ اس میں کوئی بھی زندہ ادب ٹھیک طور پر نہیں سما سکتا لیکن اس کی موافقت میں یہ بات بھی ہمیں یاد رکھنی چاہیئے کہ یہ تنقید ادب کو صرف ادب کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے

اور کسی دوسری حیثیت سے تسلیم نہیں کرتی۔ ادب، فلسفہ اور نفسیات سے علیحدہ ایک چیز تھا اور اس کا مقصد فارغ البال اور اعلیٰ نسل کے لوگوں کے لئے فرصت کے اوقات میں لطیف قسم کی مسرت بہم پہنچانا تھا۔ اگر قدیم نقاد اس بات کو قبول نہ کرتے کہ ادب بنیادی طور پر مسرت کے حصول کا ذریعہ ہے تو وہ ہرگز ہرگز ان اصولوں کو وضع کرنے کی طرف کہ مسرت بہم پہنچانے کے لئے کیا کیا ضروری ہے، اس مستعدی اور انہماک سے کبھی متوجہ نہ ہوتے۔ یہ ایک بہت ہی عام قسم کی رائے معلوم ہوتی ہے جس میں کوئی امتیازی پہلو نہیں ہے لیکن اگر آپ ان دو صدیوں کی تنقید کا انیسویں صدی کی تنقید سے مقابلہ کریں تو آپ محسوس کریں گے کہ انیسویں صدی کی تنقید نے اس سیدھی سادی صداقت کو کلیتاً تسلیم نہیں کیا۔ اس دور میں ادب کو نقادوں نے علم یا صداقت حاصل کرنے کا ذریعہ بنانا بہتر سمجھا۔ اگر نقاد زیادہ فلسفیانہ یا مذہبی رجحان کی طرف مائل ہے تو وہ زیرِ مطالعہ مصنف کے ہاں فلسفیانہ اظہار یا مذہبی شعور کی تلاش کرتا نظر آتا ہے۔ اگر وہ زیادہ حقیقت پسندانہ رجحان رکھتا ہے تو وہ ادب کو نفسیاتی حقائق کے مواد کی روشنی میں دیکھتا نظر آئے گا یا پھر وہ ادب کو سماجی تاریخ کی تشریح کرنے والی دستاویز کی حیثیت سے دیکھے گا۔ حتیٰ کہ والٹر پیٹر اور اس کے شاگردوں کے ہاں "فن برائے فن" کی اصطلاح اس سے بالکل مختلف معنی میں استعمال ہوتی ہے جن معنی میں درحقیقت یہ اصطلاح اٹھارویں صدی کے اواخر میں استعمال کی جاتی تھی۔ اگر آپ پیٹر کی کتاب "مطالعۂ نشاۃ الثانیہ" (Studies in the Renaissance) کے مشہور آخری حصّہ کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ "فن برائے فن" کے معنی اس سے زیادہ اور کچھ نہیں ہیں کہ فن ہر چیز کا بدل ہے اور ان جذبات اور تاثرات کا احاطہ کرتا ہے جن کا تعلق فن کی بہ نسبت زندگی سے ہے۔ ان دو رویوں ـــــ فن برائے فن اور اٹھارویں صدی کے مزاج ـــــ میں واضح طور پر امتیاز کرنے کے لئے تخیل کی زبردست پرواز کی ضرورت پڑتی ہے۔ اوّل الذکر نظریہ اوائل دور کے لئے اس لئے ناقابلِ فہم ہوتا کیونکہ دورِ اوائل میں فن اور ادب، مذہب یا فلسفہ، اخلاق یا سیاست، جنگ و جدل یا عشق و محبت کے بدل نہیں

تھے بلکہ وہ زندگی کی مخصوص اور محدود آرائش کا ذریعہ تھے۔ ان دونوں رویوں میں نفع کا پہلو بھی ہے اور نقصان کا بھی۔ یہ ضرور ہے کہ شاید ہم نے کبھی کبھار گہری بصیرت بھی حاصل کی ہے لیکن اس کے باوجود میں یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ آیا ہم اپنے اسلاف کی بہ نسبت ادب سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس سیدھی سادی حقیقت کو یاد دلانے کے لئے کہ ادب بنیادی طور پر ادب ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ لطیف ذہنی مسرت بہم پہنچانے کا ایک ذریعہ ہے، ہمیں بار بار سترھویں یا اٹھارھویں صدی کی تنقیدی تحریروں کی طرف رجوع کرنا چاہیئے۔

اب ہم فوراً یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ کس طرح انسان تنقید کی اس سادہ اور تسلی بخش بندش کو ترک کرنے کی طرف مائل ہوا۔ یہ تبدیلی اتفاقی طور پر ایک وسیع تر تبدیلی کا موجب بنتی ہے جسے تاریخی رویہ کی ترقی یا نشو و نما کا نام دیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ تبدیلی (جس پر میں آگے چل کر بحث کروں گا) جہاں تک ادبی تنقید کا تعلق ہے متلون مزاجی اور رائے کے جذبہ سے شروع ہوتی ہے میرا مطلب یہ ہے کہ ایک ایسی کتاب سے شروع ہوتی ہے جس کا لکھنے والا اپنے وقت کا بہت عقلمند اور بہت بے وقوف آدمی تھا اور شاید حد درجہ غیر معمولی بھی۔ ایک ایسی تنقیدی کتاب سے شروع ہوتی ہے جو بذاتِ خود حد درجہ دانشمندانہ بھی ہے اور احمقانہ بھی۔ جو خوب اکسانے والی بھی ہے اور اکتا دینے والی بھی۔ میرا مطلب 'بایوگرافیا لٹریریا' سے ہے۔ اگر آپ دیکھیں تو اس میں ہمیں تنقید میں تجربہ کا احساس ہوتا ہے اس میں صرف اپنے موضوع پر بات کرنے کی قوت و صلاحیت کے علاوہ ہر چیز مل جاتی ہے ـــــ وہ صلاحیت جس سے واضح طور پر یہ کالرج کی بے ہنگم زندگی خالی تھی۔ کالرج اپنے زمانے کا بہت بڑا عالم تھا اور اس زمانہ کا کوئی بھی آدمی سوائے گوئٹے کے اتنی وسیع دلچسپیوں کا حامل نہیں تھا۔ پہلی چیز جو اس کتاب میں ہمیں متاثر کرتی ہے وہ کالرج کے غیر معمولی، منتشر طوالت کے علاوہ علم کا وہ نادر تنوع ہے جسے وہ ادبی تنقید میں رسا بسا دیتا ہے۔ اس کے علم کا بڑا حصہ، جیسا کہ ہمیں دوسرے جرمن رومانوی فلسفیوں کے ہاں نظر آتا ہے، خصوصاً آج کچھ زیادہ مفید معلوم نہیں ہوتا۔

لیکن یہ ضرور ہے کہ وہ اس زمانے میں اہم اور گراں قدر تھا۔ اس کتاب میں کئی قسم کی تنقیدوں کے نمونے ملتے ہیں۔ اس کا محرک یقیناً ورڈز ورتھ کی نئی شاعری کا تحفظ تھا یا جسے ہمارے اپنے زمانے کے اخباروں کی زبان میں 'جدیدیت' کا تحفظ کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح یہ کتاب ایک دستکار کے فنی اشارات کی قسم سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن جب کالرج کسی چیز پر لکھتا تھا تو پھر وہ ہر طرف نکل جاتا تھا۔ اس کا کوئی تاریخی نقطۂ نظر نہیں تھا بلکہ اپنے ادبی و علمی تبحر کی وسعت و قابلیت کے باعث وہ مختلف زبانوں اور ان کی شاعری سے تقابلات کرتا چلا جاتا تھا اور اس طرح اس نے تاریخی طریقے کے حد درجہ مفید کارناموں کی طرف قدم بڑھایا۔ لیکن ایک چیز جسے کالرج نے ادبی تنقید کے لئے رائج کیا وہ یہ ہے کہ اس نے ادبی تنقید کا رشتہ فلسفہ کی اس شاخ سے جوڑ دیا جو بعد میں جمالیات کے نام سے پروان چڑھی اور جرمن ادیبوں کے اتباع میں، جس کا اس نے مطالعہ کیا تھا، ادبی تنقید کو عام فنونِ لطیفہ کے نظریاتی مطالعہ کے ایک شعبے کی حیثیت دے دی۔ یہ ضرور ہے کہ تصور FANCY اور تخیل کا لطیف امتیاز جو اس نے قائم کیا مستقل اقدار کا حامل نہیں کہا جا سکتا کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ رشتے اور اصطلاحیں بدلتے رہتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ امتیاز اب بھی ان سب کے لئے، جو شعری تخیل کی نوعیت پر غور کرتے ہیں، ایک ضروری متن کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ادبی تنقید کو فلسفہ کے ایک جزو یا شاخ کے طور پر پیش کرتا ہے یا پھر اعتدال پسندی کے ساتھ اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ اس نے ایک ادبی نقاد کے لئے یہ لازم قرار دیا کہ وہ عام فلسفہ اور مابعد الطبیعیات سے بخوبی واقف ہو۔

'بایو گرافیا لٹریریا' ۱۸۱۷ء میں شائع ہوئی۔ سینٹ بیو کی سرگرمیاں ۱۸۲۶ء کے لگ بھگ شروع ہوئیں۔ کالرج اور سینٹ بیو میں بہت کم قدرِ مشترک پائی جاتی ہے۔ ان دونوں میں یہ قدرِ مشترک اتنی ہی معمولی ہے جتنی اُن دو آدمیوں میں ہو سکتی ہے جو عظیم نقاد بھی ہوں۔ سینٹ بیو صرف اپنے 'نئے پن' یا 'تجرباتی' ہونے کی وجہ سے عظیم نقاد نہیں کہا جا سکتا۔ اس میں فرانسیسی خوش مذاقی اور ذہانت بہت زیادہ تھی جس کی وجہ سے اس نے ہر دور کے عظیم فرانسیسی

ادیبوں کے آدرشوں میں اپنی جگہ بنالی۔ اس میں اٹھارویں صدی کا مزاج رسا بسا ہوا تھا اور ایک حد تک سترہویں صدی کا بھی۔ ہم عصر اور پیش رووں کی ادبی توصیف میں اس کے ہاں بہت سے نقائص نظر آتے ہیں لیکن اس میں تخیل کی وہ لابدی تنقیدی خصوصیت موجود تھی جس نے اس میں ادب کو بحیثیت مجموعی اپنی گرفت میں لینے کی اہلیت پیدا کردی تھی۔ جہاں کہیں وہ سابق فرانسیسی نقادوں سے اختلاف کرتا ہے وہاں دراصل وہ ادب کا اپنا نظریہ پیش کرتا ہے۔ وہ ادب سے لطف اندوز ہونے کے لئے اسے صرف تحریروں کا ایک مجموعہ تصور نہیں کرتا بلکہ تاریخ کی تبدیلی کا ایک عمل اور مطالعۂ تاریخ کا ایک جزو سمجھتا ہے۔ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ ادبی اقدار ادبی ادوار سے مربوط ہوتی ہیں اور یہ کہ ایک دور کا ادب بنیادی طور پر زمانے کی ایک علامت اور اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ اور یہ ساری باتیں ہمارے لئے اس قدر فطری ہیں کہ ہم آسانی کے ساتھ انہیں اپنے دماغ سے خارج بھی نہیں کرسکتے۔ ہم بمشکل یہ تصور کرسکتے ہیں کہ اگر ایسا نہ ہوتا تو خود آگاہی کی یہ نوعیت اور اس کا یہ درجہ جو اب ہمیں ادب میں نظر آتا ہے، اس عمل کے بغیر کبھی پیدا نہیں ہوسکتا تھا۔ معاصر ادب میں یہ بحث قدم قدم پر نظر آتی ہے کہ آیا یہ کتاب یا ناول یا نظم ہماری ذہنیت اور ہمارے دور کی شخصیت کا اظہار کرتی ہے اور اگر کرتی ہے تو کس حد تک؟ ہمارے نقاد اس بات میں تو دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں کہ اس طور پر ہم کس دور یا کن لوگوں سے مشابہ ہیں لیکن اس بات میں بہت کم لوگ دلچسپی لیتے ہیں کہ آخر اس کتاب یا ناول یا نظم کا ایک فن پارہ کی حیثیت سے بذاتِ خود کیا درجہ ہے۔ بہر حال یہ جو کچھ بھی ہے ایک انتہا پسندی ہے اور ایک ایسے رجحان کی انتہا ہے جو آج سے سو سال قبل شروع ہوا تھا۔ کالرج کی طرح سینٹ بیو بھی مابعد الطبیعات کا پیروکار نہیں تھا۔ وہ حقیقتاً زیادہ جدید اور طبعاً زیادہ تشکیک پسند تھا لیکن اس کے ساتھ وہ تنقید میں پہلے قابلِ توجہ مؤرخ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی غیر متعلق نہیں ہے کہ کہ اس نے اپنی زندگی کا آغاز طب کے مطالعہ سے شروع کیا۔ وہ نہ صرف ایک مؤرخ ہے بلکہ تنقید میں وہ ایک ماہر حیاتیات بھی نظر آتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہوگی اگر کچھ حالیہ اچھی ادبی تنقیدوں کا جائزہ لیا جائے اور علم و ادب کے ایسے کچھ مفروضات اور نظریات واضح کئے جائیں جو ہمیں دو سو سال پہلے کی تنقیدوں میں نظر نہیں آتے۔ ہربرٹ ریڈ کی مختصر سی کتاب "فینریز اوف انگلش پوئٹری" اس سلسلے میں ہمارے مقصد کے لئے کافی ہے۔ اس کتاب کے دوسرے صفحے پر مصنف لکھتا ہے کہ "اس کی یہ کتاب شاعری کے ارتقا کے بارے میں ایک تحقیق کی حیثیت رکھتی ہے۔" انگریزی شاعری کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ "یہ ایک زندہ اور نشو و نما پانے والے جسم کا درجہ رکھتی ہے۔" یہ چند الفاظ جن کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ سائنٹفک اور تاریخی تصورات کی عام تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ تنقیدی آلۂ کار بھی بدل چکا ہے۔ جب ایک ادبی نقاد اپنے قارئین کو "ارتقاء" یا "نشو و نما پانے والے جسم" کی اصطلاحوں کے ذریعہ اپنا مفہوم سمجھانے کی کوشش کرتا ہے تو اس کے ذہن میں یقیناً یہ بات ہوتی ہے کہ اس کے قارئین اس کی بات کو آسانی سے سمجھ لیں گے۔ اس نے چند مبہم لیکن عالمگیر حیاتیاتی خیالات کو قبول کر لیا ہے۔ ذرا آگے چل کر وہ یہ لکھتا ہے کہ شاعری کے اس مطالعے کی ابتداء "علم انسانیات" سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے قبل کہ یہ اصطلاحیں عام و مروج ہوں بہت سے لوگوں کو اس سلسلے میں کام کرنا پڑتا ہے تب کہیں جا کر ادب کا نقاد انہیں استعمال کرنے کی ہمت کر سکتا ہے۔ بیسنٹیئن، ٹائلر، مین ہارٹ، درخیم، لیوی بریل، فریزر، مس ہیری سن اور ایسے بہت سے دوسرے ادیبوں نے یہ خدمات انجام دی ہیں۔ اور نہ صرف یہ بلکہ اس سلسلے میں اور بہت سے ادیبوں نے بھی خالص ادبی تحقیقات کا کام انجام دیا تب کہیں جا کر یہ بات ہوئی کہ کوئی شخص شاعری کے ارتقاء کے بارے میں اس طرح سے بات کر سکے۔ ہربرٹ ریڈ بیلڈ شاعری کے ماخذ کے مطالعہ سے اپنی کتاب شروع کرتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ انیسویں اور بیسویں صدی میں جو کچھ کام اس سلسلے میں ہوا ہے اس کے بغیر یہ "مطالعہ" ممکن نہیں تھا۔ مثال کے طور پر ہارورڈ یونیورسٹی کے پروفیسر چائلڈ، ہیورفورڈ یونیورسٹی کے پروفیسر گومیر، ساربون یونیورسٹی کے پروفیسر

گیسٹن، پیرس اور لندن یونیورسٹی کے ڈبلیو۔ پی کر نے جو کام کیا ہے اس کے بغیر ہربرٹ ریڈ انگریزی شاعری کا اس طور پر جائزہ نہیں لے سکتا تھا۔ بیلڈ شاعری کے ان مطالعوں اور ادب کے ان نامعلوم ادوار کے ارتقاء اور حرکت کا ایک ایسا شعور پیدا کر دیا ہے کہ ہم ہر دور کی شاعری کو اس دور کی تہذیب کے تعلق سے سمجھنے کے اہل ہو گئے ہیں اور ساتھ ساتھ ہم میں ادبی اقدار کو تھوڑا بہت بنانے سنوارنے کا ایک زبردست شعور بھی پیدا ہو گیا ہے۔ ڈبلیو۔ پی۔ کر شاید واحد آدمی ہے جو یوروپین شاعری کی ساری تاریخ سے، اپنے دور کے ہر آدمی سے زیادہ بہتر طور پر واقف تھا اور جس نے یہ کہا تھا کہ ادب میں زمانۂ جاہلیت، کبھی نہیں رہا ہے۔ دوسرے پیراگراف ہیں، جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے، ریڈ کا خیال ہے کہ شاعری کے ماخذ کے نظریوں کی تلاش میں ہم انسان کی قوتِ گویائی کے ماخذوں تک جا پہنچتے ہیں۔ اتنی سیدھی سادی بات کے کہنے کے لئے ہمیں سائنس والوں کے ایک دوسرے گروہ کی خدمات کا اعتراف کرنا پڑتا ہے میرا مطلب ماہر لسانیات سے ہے۔ جدید نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ تھوڑا بہت اس علم سے بھی واقف ہو۔ مثال کے طور پر کوپن ہیگن کے جیسپرسن جیسے معاصر ماہر لسانیات سے اس کی واقفیت ضروری ہے۔

ادبی نقاد کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ علم کی دوسری شاخوں یا کم از کم سائنس کی کچھ شاخوں سے کچھ نہ کچھ ضرور واقف ہو اور خاص طور پر نفسیات اور بالخصوص تجزیاتی نفسیات سے۔ یہ تمام مطالعے جن کا میں نے ذکر کیا ہے یا ان کے علاوہ کچھ اور مطالعے ایسے ہیں، جو تنقید کے کچھ مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں اور اس کے حدود کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ برخلاف اس کے ایک طرف تو ادبی نقاد ان مروّجہ تصورات کے ذریعہ پہچانا جاتا ہے جن میں وہ تعلیم یافتہ اور نیم تعلیم یافتہ لوگوں کے ساتھ شریک ہے مثلاً ارتقار کا تصوّر اور اس کے علاوہ وہ ان بہت سے علوم کی واقفیت سے بھی پہچانا جاتا ہے جن کا تھوڑا بہت علم اس کے لئے ضروری ہے۔ اس کے لئے ان سب باتوں سے واقف رہنا اس لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ اس سلسلے میں کوئی خدمت انجام دے سکے بلکہ صرف اس لئے تاکہ وہ ان سے فائدہ اٹھا سکے اور اپنے استعمال میں لا سکے۔ پھر کچھ اسلئے بھی

ان علوم سے اس کی واقفیت ضروری ہے تاکہ وہ اس بات سے بے خبر نہ رہے کہ اس کے حدود کیا ہیں۔ اسے کہاں رکنا ہے اور کہاں تک ان علوم کے ساتھ ساتھ چلنا ہے۔ ہمیں معلوماتِ عامّہ کی ضرورت اس لئے پڑتی ہے تاکہ ہم اپنی مخصوص جہالت کے حدود کو دیکھ سکیں اور ان کا تعین کر سکیں۔

یہ ضرور ہے کہ سینٹ بیو کے پاس وہ ہتھیار نہیں تھے جن کی ہم اپنے معاصرین سے توقع رکھتے ہیں لیکن ان کے پاس 'بڑی حد تک'، وہ طریقۂ کار اور وہ مخصوص ذہنی کیفیت موجود تھی جو ہمارے دور کی تاریخ کے طریقۂ کار کا نتیجہ ہے۔ 'رفتارِ زماں' کی آگاہی نے ادب اور دوسری چیزوں کے درمیان امتیاز کو بالکل مبہم کر دیا ہے۔ اگر آپ شروع کے نقادوں کی تحریروں کو دیکھیں (مثلاً ڈرائڈن ہی کو لیجیے) تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ ان کے ہاں ادب کے مسائل بالکل سیدھے سادے ہیں۔ ڈرائڈن اور اس کے معاصرین کے سامنے یونانی اور لاطینی ادب العالیہ تھا۔ مُسلّم ضابطوں کا ایک مرتب نظام۔ پھر ان کے اپنے ہم عصر تھے یعنی شیکسپیئر اور اس کے بعد کا ادب، مال ہارب اور اس کے بعد کا فرانسیسی ادب۔ انہوں نے اس بحث پر خاصا وقت صرف کیا کہ آیا جدید لوگوں کے پاس (اس نام سے وہ خود کو موسوم کرتے تھے) کچھ ایسی ادبی صفات بھی ہیں جن کی بنا پر انہیں قدما پر فوقیت حاصل ہے۔ قدیم ادب العالیہ کے بارے میں بھی ان کا رویہ پیچیدہ نہیں تھا اور نہ وہ اکاس بیل اور سانپ کی پرستش یا حکومت ایتھنز کے مالیہ کے بارے میں پریشان ہوتے تھے۔ پھر یہ بھی تھا کہ قدما، شیکسپیئر اور مال ہارب کے درمیان کوئی ایسی بات بھی نہیں تھی جس پر کچھ غور و خوض کیا جا سکے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ ہم سے کہیں زیادہ اپنی ذات پر اعتماد رکھتے تھے اور مستقبل کے بارے میں بھی ہماری طرح پریشان نہیں ہوتے تھے۔ مجھے تو اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مستقبل کے بارے میں ہماری ساری تشویش (جس سے مسٹر شا اور ویلز لطف اندوز ہوتے رہتے ہیں) ایک گہری قنوطیت کی علامت ہے۔ ایسے میں ہمیں مشکل سے اتنا وقت ملتا ہے کہ ہم اس بات پر بھی غور کریں کہ اب کیا لکھا جا رہا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے

کہ ہم آئندہ پچاس سال بعد لکھے جانے والے ادب کی ماہیت پر ضرور تشویش کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہربرٹ ریڈ بھی جدید شاعری والے باب میں مستقبل کی شاعری کے بارے میں زیادہ پریشانی کا اظہار کرتے ہیں اور اس بات پر غور نہیں کرتے کہ لمحۂ موجودہ میں شاعری کیا ہے اور اب کس طرف جا رہی ہے۔ سینٹ بیو نے سات جلدوں میں سترھویں صدی کی اس اہم فرانسیسی مذہبی تحریک کی تاریخ قلمبند کی جو "پورٹ رویئل"، کے نام سے مشہور ہے اور جس کا سب سے بڑا اور مشہور نمائندہ پاسکل ہے۔ اس موضوع پر یہ کتاب شاہکار کا درجہ رکھتی ہے لیکن اس امر کے باوجود یہ کسی فیصلہ کن نتیجہ پر نہیں پہنچتی اور ان الفاظ کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے ـــــ "وہ جو اپنے مقصد کو دل سے جاننے کا خواہاں تھا جس کی آرزو اس کے حصول میں مصروف تھی۔ جس کی نخوت اس کی تصویر اتارنے پر آمادہ تھی۔ آج وہ خود کو کس قدر کمزور اور اپنے مقصد کو کس درجہ ہلکا محسوس کر رہا ہے جب اس نے اسے مکمل کر لیا ہے اور اس کا نتیجہ حاصل کر لیا ہے ـــ آج وہ ان بلندیوں کو ڈوبتے ہوئے دیکھ رہا ہے اور خود اس پر اکتاہٹ اور افسردگی غالب آرہی ہے اور وہ سوچ رہا ہے کہ وہ خود بھی ان لاتعداد فریبوں میں سے ایک فریب ہے ـــــ سبک رفتار اور تیز رو۔" یہ وجوہ جو میں نے بیان کئے ہیں انہی کے پیش نظر سینٹ بیو ایک جدید نقاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ زندگی، سماج، تہذیب اور ان تمام مسائل کے بارے میں (جو مطالعۂ تاریخ سے اس کے ذہن میں پیدا ہوتے تھے) ایک متجسس طبیعت رکھتا تھا۔ اس نے ان سب چیزوں کا مطالعہ ادب کے ذریعہ کیا کیونکہ ادب ہی اس کی ساری دلچسپیوں کا مرکز تھا۔ تحقیق مسائل کے سلسلے میں ادب کی سرحدوں سے بہت دور نکل جانے کے باوجود، اس نے اپنے ادبی ادراک کا دامن کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ لیکن وہ ایک مؤرخ، بہترین معنی میں ماہر علم انسانیات اور اخلاق پسند تھا۔ وہ ان معنی میں بھی جدید نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے کہ اس نے ادب کے ان وسیع اور تاریک تر مسائل پر غور کیا جو ہمارے اپنے دور میں ادب کے مخصوص مسائل کے مقابلے میں، پسِ پشت جا پڑے ہیں۔

جیسے علم کیمیا کیمسٹری میں ضم ہو گیا ہے اس طرح ادب کی تنقید اب تک کسی دوسری چیز

میں ضم نہیں ہوتی ہے لیکن اس کے باوجود معاملہ کی نوعیت ابھی تک وہی ہے۔ حالانکہ پیچیدگیاں لامحدود ہیں اور نقاد کا کام سخت اور دشوار ہے۔ اب ان جدید نقادوں کے درمیان، جو ادب کو کسی مخصوص فلسفے یا دینیات کا بدل بنانا چاہتے ہیں اور اس طرح ذرا بدلی ہوئی شکل میں فن برائے فن کے نظریے کی تبلیغ کرتے ہیں اور ان نقادوں کے درمیان امتیاز کرنے کی ضرورت ہے جو ادب کے اس فرق کو واضح طور پر برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ایک کا مطالعہ دوسرے کے مطالعہ کی ترغیب ضرور دیتا ہے، یہ سمجھتے ہیں کہ واضح ادبی معیاروں میں واضح اخلاقی معیار از خود مضمر ہوتے ہیں اچھے ادب اور ساتھ ساتھ اچھی زندگی میں بنیادی اصولوں کی تلاش و جستجو ہمارے زمانے کی تنقید کے دلچسپ ترین تجربوں میں سے ایک ہے۔

ان کوششوں میں اب تک سب سے زیادہ اہم کوشش وہ ہے جسے انسانیت پرستی کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور جو خاص طور پر ہارورڈ کے پروفیسر بیبٹ کی مرہون منت ہے مسٹر بیبٹ، جو ہمارے زمانے کے جیّد عالم ہیں، ایک طرح سے سینٹ بیو کے شاگرد ہیں۔ ہم میں سے کوئی بھی ایسا نہیں ہے جو ادبی تنقید کی ساری تاریخ کو اور ساتھ ساتھ اور بہت سی دوسری چیزوں کو اس قدر گہرائی کے ساتھ جانتا اور سمجھتا ہو۔ ان کی اپنی تحریروں میں ادب کی تنقید جدید سماج کے ہر پہلو پر تنقید کرنے کا ایک ذریعہ ہے۔ بیبٹ کلاسیکل تعلیم اور کلاسیکل مذاق کے عالم ہیں اور اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ جدید ادب کی کمزوری در اصل جدید تہذیب کی کمزوری کی علامت ہے۔ بیبٹ نے بے پناہ صبر و تحمّل کے ساتھ ان کمزوریوں کا تجزیہ کیا ہے اور ان نتائج کو اپنی دو تازہ کتابوں میں بڑی چابک دستی کے ساتھ پیش کیا ہے ـــــ 'روسو اور رومانویت' اٹھارھویں صدی کی ابتدا سے لے کر اب تک کے مذاق اور نظریہ کے انحطاط کا جائزہ ہے اور اس سے زیادہ اہم کتاب 'ڈیموکریسی اور لیڈرشپ' ہے۔ اخلاق پسند اور انیکلوسیکن کی حیثیت سے وہ سینٹ بیو کی بہ نسبت میتھیو آرنلڈ سے زیادہ قریب ہے۔ فرانس کے

تجربہ اور تنقید

انسانیت پرستوں کا میلانِ طبع یہ ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دیتے ہیں لیکن علاج کے لئے نسخہ تجویز نہیں کرتے۔ مثال کے لئے ایم جیولین بنیدا کی وہ دو کتابیں ملاحظہ فرمائیے جو انہوں نے ادبی اور سماجی تنقید پر قلمبند کی ہیں۔ میرا مطلب Belphegor اور La Trahison de clercs سے ہے لیکن اینگلو سیکسن کے لئے یہ بات ناقابل برداشت ہے کہ وہ مرض تو تشخیص کر دے لیکن علاج کے لئے نسخہ تجویز نہ کرے۔ آرنلڈ اور سینٹ بیو کی طرح بیبٹ کا بھی یہی خیال ہے کہ مذہبی نظریہ کے زوال نے سارے سماج پر ضرب کاری لگائی ہے لیکن اس کا علاج یہ نہیں ہے کہ مذہبی نظریہ کی طرف پھر سے رجعت کی جائے۔ سینٹ بیو کے برخلاف لیکن آرنلڈ کا ہم خیال ہو کر وہ ایک اور تجویز پیش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مثبت اخلاقیات کا ایک ایسا نظریہ تشکیل کیا جائے جس کی بنیاد انسانی تجربے، انسانی ضروریات اور صلاحیتوں پر قائم ہو اور جس میں الہام، معجزات، ما فوق الفطرت اقتدارِ اعلیٰ کا کوئی تصوّر شامل نہ ہو۔

اس مختصر سے جائزہ میں نہ تو مسٹر بیبٹ کے مثبت خیالات پر بحث کرنے کا موقع ہے اور نہ اس کی گنجائش ہے کہ میں یہ بتاؤں کہ مجھے اُن کے نظریات سے کہاں کہاں اتفاق اور کہاں کہاں اختلاف ہے۔ میں تو یہاں اس اہم ترین تحریک کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو ابتدا ہی سے اُدبی تنقید میں بنیادی طور پر ایک تحریک کی حیثیت رکھتی ہے اور جس کا خاص طور پر اب زیادہ چرچا ہو گا۔ یہ تحریک اس لئے بھی اہم ہے کہ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جدید ادبی تنقید کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے حدُود سے باہر جا کر بھی (جنہیں آپ بادی النظر میں اس کے حدُود سمجھتے ہیں) تجربہ کرے اور اس بات کا ثبوت یہ ہے کہ آج کل کوئی بھی ادبی مسئلہ ایسا نہیں ہے جو ہمیں مجبور کر کے دوسرے وسیع تر مسائل کی طرف نہ لے جاتا ہو۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید کی یہ ایک کمزوری بھی ہے یا پھر آپ اسے خطرے کا نام دے سکتے ہیں کہ جب وہ عام مسائل اور ادبی مسائل کو ناگزیر طور پر ایک دوسرے میں خلط ملط کر دیتی ہے۔ اسی لئے یہ ضروری

ہو جاتا ہے کہ میں اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں تاکہ آپ کہیں اسے بہت زیادہ اہمیت نہ دینے لگیں۔ وہ خطرہ یہ ہے کہ جب نقّاد ان اہم اخلاقی مسائل پر، جو خود ادبی تنقید سے پیدا ہوتے ہیں، قابو پا لیتا ہے تو ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی بے تعلّقی کھو بیٹھے اور اپنے ادراک و احساس کو اس میں جذب کر دے، اپنے دماغ کا غلام بن کر رہ جائے، معاصر ادب کے بارے میں بے تحمل ہو جائے اور اسے جدید سماجی بیماریوں میں سے کسی ایک کے ساتھ وابستہ کرنے لگے اور پھر اصلاحِ اخلاق کا مطالبہ شروع کر دے۔ حالانکہ اس کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جوہرِ قابل اور اس کے کارناموں کی تعریف و توصیف کرے۔ باقی کام تو سب بعد کے ہیں۔ جب وہ 'کلاسیکیت' کی تعریف اور 'رومانویت' کی مذمت کرنے لگے تو ہمیں کچھ یوں محسوس ہوگا کہ ہمیں بھی سوفوکلس اور ریسین کے انداز میں لکھنا چاہیئے اور ساتھ ہی یہ خیال بھی پیدا ہوگا کہ ہر وہ چیز جو معاصر ادب سے تعلّق رکھتی ہے، جواب لکھی جا رہی ہے رومانوی ہے اور اس وجہ سے ناقابلِ توجہ ہے۔ ایسے میں وہ ہمیں شبہ میں ڈال دے گا کہ اگر صحیح معنی میں عظیم اور بے بدل تخیّلی کلاسیک آج لکھی جائے تو اسے کوئی بھی پسند نہیں کرے گا۔ رومانوی چیزوں کو پسند کرنے والے رومانوی لوگ البتہ ہمیشہ موجود رہیں گے لیکن یہ حیرت کی بات ہے کہ خود کلاسیکل ادیبوں کو یقین کے ساتھ یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ کلاسیک ہے۔ اس کے باوجود ہمیں یہ زیب نہیں دیتا کہ ہم اِن خصوصیات کی بنا پر انسانیت پرستوں کے نظریوں کو رد کر دیں۔ ان کا کام تو صرف اتنا ہے کہ وہ ہماری رہنمائی کریں تاکہ ہم اپنی ذات پر ان کا اطلاق کر سکیں۔

'رامون فرنانڈیز' ایک نوجوان نقّاد ہے جس نے 'انسانیت پرستی' کو اپنے متصوبے یا طریقہ کار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ حالانکہ اس کی انسانیت پرستی، جو فرانس میں آزادانہ طور پر وجود میں آئی ہے، اس انسانیت پرستی سے مختلف ہے جو امریکہ میں رواج پذیر ہوئی ہے۔ فرنانڈیز اور امریکہ کی انسانیت پرستی میں ایک بات تو یہ مشترک ہے کہ اس کی بھی نشو و نما ادبی تنقید کے ذریعہ ہوئی ہے اور دوسرے یہ کہ یہ بھی مثبت اخلاقیات تک پہنچنے کی ایک کوشش ہے جس میں الہامی مذہب اور ما فوق الفطرت اقتدارِ اعلیٰ کو رد کیا گیا ہے۔ اس کے مضامین کا پہلا مجموعہ 'پیغامات' کے نام سے

تجربہ اور تنقید

انگریزی میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ یہ مجموعہ میرے خیال میں، اپنی کامیابی کے لحاظ سے اتنا اہم نہیں ہے جتنا اپنی اس نئی کوشش کی وجہ سے ہے کیونکہ مصنف کے اسلوب میں بہت ساری گتھیاں نظر آتی ہیں اور جو فلسفہ و نفسیات کی اصطلاحات کی وجہ سے اور گرانبار ہو گیا ہے۔ فرنانڈیز نہ تو قاموسی ہے اور ماضی سے بھی اس کا تعلق بس واجبی واجبی سا ہے لیکن اس کی نظر اپنے معاصرین اور انیسویں صدی کے ادب پر بہت گہری ہے۔ اس کے علاوہ وہ ادبی تاریخ کے عام رجحانات سے زیادہ مخصوص افراد مثلاً مونتین وغیرہ کے مطالعہ میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے۔ امریکی انسانیت پرستوں کی طرح وہ بھی کلاسیکیت اور رومانویت، پر غور و فکر کرتا نظر آتا ہے لیکن اس کے ہاں اس بحث میں لچک کا احساس زیادہ ہوتا ہے اور وہ اس بات کی تلاش میں رہتا ہے کہ وہ کلاسیک کے ان بنیادی اجزا میں امتیاز قائم کرے جو کسی مخصوص دور میں ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ اجزا اسے جارج ایلیٹ کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اس کا نظریہ کچھ اس قسم کا ہے کہ جسے میں خود بھی پورے طور پر نہیں سمجھ سکا ہوں اور جو اب تک نہ تو پورے طور پر پیش ہو سکا ہے اور نہ پورے طور پر اس کی نشوونما ہو سکی ہے۔ وہ بھی امریکی انسانیت پرستوں کی طرح نہایت وضاحت کے ساتھ اپنے اس نئے تجربے کو پیش کرتا ہے کہ کس طرح ادبی مسائل کو اخلاقی مسائل کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ اس طریقۂ عمل کو ادب میں اور خاص طور پر عظیم ناول نگاروں کے ہاں اور خصوصیت کے ساتھ جارج ایلیٹ اور جارج میریڈتھ کے ہاں تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ انگریزی ادب کا بہت اچھا طالب علم ہے۔ بہر حال فرانسیسی ناول نگار مارسل پروست پر اس کا مضمون، جو اس تنقیدی مجموعہ میں شامل ہے، اس کے مخصوص طریقۂ کار کے شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ سماجیات کا کم اور انفرادی نفسیات کا زیادہ ماہر ہے۔ ناول نگاروں پر جو اس نے بہت اچھے مضامین لکھے ہیں ان سے یہ نتائج اخذ کئے جا سکتے ہیں کہ اگر ادبی تنقید سے ہم سوائے خالص ادبی شاملات کے سب کچھ خارج کر دیں تو پھر ہمارے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ جاتا بلکہ ہم ادبی توصیف سے بھی ہاتھ دھو بیٹھے ہیں۔ یہ بات قدیم مصنفین کی توصیف کے بارے میں تو

تجربہ اور تنقید

ٹھیک ہے ہی لیکن بظاہر اس سے زیادہ جدید مصنفین کی توصیف کے سلسلے میں بھی درست ہے کیونکہ دلچسپیوں کی وسعت کا مسئلہ جو جدید نقادوں کے لئے ضروری خیال کیا جاتا ہے خود تخئیلی ادیبوں کے لئے بھی اتنا ہی اہم اور ضروری ہے۔ مثال کے طور پر ہم جارج ایلیٹ پر کوئی خالص ادبی تنقید نہیں لکھ سکتے اور اگر لکھ بھی سکتے ہیں تو وہ یقیناً غیر جامع تنقید ہوگی کیونکہ جس قدر مصنّف کی دلچسپیاں وسیع ہوں گی اسی قدر نقاد کی دلچسپیاں بھی وسیع ہونی چاہئیں۔

میں نے اب تک یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ شروع سے لے کر اب تک یہ رجحان رہا ہے کہ تنقید کے دائرہ کو وسیع سے وسیع تر کیا جائے اور اس سلسلے میں نقادوں سے زیادہ مطالبے کئے جائیں۔ تنقید کے ارتقار کی تلاش انسانی خود آگاہی کے ارتقار کے ذریعہ کی جا سکتی ہے لیکن یہ ایک عام فلسفیانہ سوال ہے اور میرے اس مقالے کے موضوع سے خارج ہے۔ نقاد کی وسیع دلچسپیوں کے ساتھ ساتھ ایک اور متوازی رجحان بھی کام کر رہا ہے۔ جیسے جیسے سائنس کی شاخوں میں اضافہ ہو رہا ہے (بالخصوص ایسی سائنس جن کا اثر تنقید پر پڑ رہا ہے) ویسے ویسے یہ سوال رہ رہ کر سامنے آ رہا ہے کہ آیا ایسے میں خود ادبی تنقید کے لئے کوئی جواز باقی رہ جاتا ہے اور کیا ایسے میں ہمیں یہ نہیں کرنا چاہیئے کہ ہم اس مضمون، کو آہستہ آہستہ ایسی سائنس میں ضم کر دیں جو تنقید کے کچھ پہلوؤں کو اپنے اندر شامل کر سکے۔ بالکل اسی طرح جیسے فلسفہ وقتاً فوقتاً کبھی ریاضی اور طبعیات کبھی حیاتیات اور نفسیات کے حق میں دستبردار ہوتا رہا ہے میرا خیال ہے کہ اس کا جواب بالکل واضح ہے۔ جب تک ادب ادب رہے گا اس وقت تک تنقید کے لئے جگہ باقی رہے گی کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے جب تک شاعری اور قصہ کہانیاں اور اسی قسم کی دوسری چیزیں لکھی جاتی رہیں تو ان کا مقصدِ اوّلیں وہی رہنا چاہیئے جواب تک رہا ہے یعنی ایک قسم کا احساسِ مسرت بہم پہنچانا جو ہر دور اور ہر زمانے میں یکساں طور پر موجود رہا ہے خواہ اس مسرت کی ہماری اپنی تاویلات کتنی ہی مشکل اور مختلف کیوں نہ ہوں۔ چنانچہ تنقید کا کام اپنی سرحدوں کو وسیع کرنا ہی نہیں ہے بلکہ اس کا سب سے

تجربہ اور تنقید

اہم کام یہ ہے کہ وہ اپنے مرکز کو واضح کرے۔ مرکز کی توضیح کے ساتھ ساتھ حدود کی وسعتوں کو بڑھانے اور پھیلانے کی ضرورت ہے۔ دو سو سال پہلے جب اس بات کو تسلیم کر لیا گیا تھا کہ ادب کیا ہے اور ان لوگوں کو یقین تھا کہ وہ خوب جانتے ہیں کہ ادب کیا ہے اور اس میں اس وقت دوسری چیزوں کی اتنی اہمیت بھی نہیں تھی جتنی اب ہے تو اصطلاحات کو بہت آزادی اور بے پروائی کے ساتھ بغیر کسی معین تعریف کے استعمال کیا جا سکتا تھا۔ اب تنقید میں ایک نئے قسم کے تجربے کی اشد ضرورت ہے جو زیادہ تر مستعمل اصطلاحوں کے منطقی اور جدلیاتی مطالعہ پر مبنی ہوگا۔
مجھے یہ بے اطمینانی کچھ تو خود اپنی تنقیدی رایوں کے معنی اور کچھ انسانیت پرستوں کی اصطلاحوں کو دیکھ کر پیدا ہوئی۔ ادبی تنقید میں ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے رہے ہیں جن کی ہم خود بھی تعریف نہیں کر سکتے اور جب صورت حال یہ ہو تو ظاہر ہے کہ ان کے ذریعہ دوسری چیزوں کو کیسے سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ ہم مسلسل ایسی اصطلاحات استعمال کرتے رہے ہیں جن میں ایسی گہرائی اور ایسی وسعت ہوتی ہے جو پورے طور سے اپنی جگہ پر ٹھیک نہیں بیٹھتیں۔ نظریاتی اعتبار سے اصطلاحات کو اس طور پر استعمال کرنا چاہیئے کہ وہ اس جگہ موزوں ہوں۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہو سکتا تو پھر انہیں استعمال کرنے کا کوئی ایسا طریقہ تلاش کیا جائے تاکہ ہم ہر وقت یہ سمجھ سکیں کہ یہ اصطلاح اب کن معنی میں استعمال کی جا رہی ہے۔ میں یہاں ایک بہت ہی معمولی مثال پیش کروں گا جس سے خود میرا تعلق رہا ہے۔ میرا مطلب "مابعد الطبیعیاتی شاعری" کی اصطلاح سے ہے۔ یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جو شروع سے لے کر آج تک معانی کے اعتبار سے خود ایک تاریخ رکھتی ہے اور جس کے مختلف معانی و مفاہیم کو ہمیں تسلیم کرنا پڑتا ہے: حالانکہ یہ بھی مسلمہ امر ہے کہ یہ سب مفاہیم بیک وقت اس اصطلاح میں نہیں سما سکتے۔ ایک طرف تو اس اصطلاح سے سترہویں صدی کے شعراء کا ایک گروہ مراد لیا جاتا ہے۔ دوسری طرف اسے ایک وسیع معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے جس میں وہ ساری مخصوص خصوصیات شامل کر لی جاتی ہیں جو مختلف شعراء کے ہاں ہمیں الگ الگ نظر آتی ہیں۔ "مابعد الطبیعیاتی شاعری" کی تعریف

تجربہ اور تنقید

کرنے کا معمولی تنقیدی طریقہ یہ ہوگا کہ پہلے اس اصطلاح کی تجریدی تعریف متعین کی جائے گی اور پھر اس تعریف کے ساتھ زیادہ سے زیادہ شعراء کو وابستہ کردیا جائے گا۔ اب ان کے علاوہ جو شعرا نہ بچ رہیں گے، جو اس تعریف کے دائرہ میں کسی طرح نہیں آسکتے انہیں یکسر مسترد کردیا جائے گا۔ یا پھر یہ طریقہ کار اختیار کیا جائے گا کہ ایسے شعراء کو سامنے رکھ کر جنہیں مابعد الطبیعیاتی شاعر سمجھا جاتا رہا ہے' ان خصوصیات کی ٹوہ لگائی جائے کی جو ان سب میں مشترک نظر آتی ہیں۔ دلچسپ چیز یہ ہے کہ اس سوال کو دو مختلف طریقوں سے حل کرنے سے دو مختلف نتائج حاصل ہوں گے۔ اسی قسم کی تعریف میں ایک وسیع تر مسئلہ 'کلاسیکت اور رومانویت' کا ہے۔ ہر وہ شخص جو ان دونوں اصطلاحوں کے بارے میں لکھتا ہے یہ سمجھتا ہے کہ وہ ان اصطلاحوں کے معنی سے بخوبی واقف ہے لیکن اصل واقعہ یہ ہے کہ ان اصطلاحوں کے معانی ہر شخص کے ذہن میں تھوڑے بہت مختلف ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک لامتناہی سلسلہ اختلاف کے لئے تو مواد ہاتھ آجاتا ہے لیکن نتیجہ کچھ نہیں نکلتا۔ یہ بات کسی طرح بھی اطمینان بخش نہیں ہے، اگر غور سے دیکھا جائے تو ایسے مسائل منطق اور ساتھ ساتھ علم اور نفسیات کے نظریات سے وابستہ ہوتے ہیں اور شاید یہی وہ مسائل ہیں جن میں 'اصولِ ادبی تنقید' اور 'عملی تنقید' کے مصنف آئی۔ اے رچرڈز سب سے زیادہ دلچسپی اور وابستگی کا اظہار کرتے ہیں۔

ایک واضح دعویٰ تو یہ ہے کہ ہر نسل کو خود پر تنقید کرنی چاہیئے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ ادبی تنقید ابھی نہ صرف پورے طور پر استعمال میں آئی ہے بلکہ ابھی تو بمشکل اس نے اپنا کام شروع کیا ہے۔ برخلاف اس کے میں اس پرانے اور کمزور مقولے کو ماننے میں بھی تامل کرتا ہوں کہ تنقید اور تخلیق کبھی ایک ہی دور میں ایک ساتھ پروان نہیں چڑھتیں۔ یہ ایک ایسا مقولہ ہے جو عہد ماضی کے کچھ ادوار کے سطحی مطالعے سے صورت پذیر ہوا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تخلیق اپنی حفاظت خود کرسکتی ہے لیکن یہ بھی ہے کہ وہ تنقیدی تجسس کو دباتی نہیں ہے۔ بہر صورت جس دور میں ہم زندہ ہیں مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے (اس چھوٹے تضاد کے

تجربہ اور تنقید

پیش نظر جس کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے) کہ ہمارا یہ دور تنقیدی دور، نہیں ہے بلکہ تخلیقی دور ہے۔ ہمارا یہ مروّجہ عقیدہ کہ ہمارا یہ دور انحطاط پذیر ہے، غلط ہے۔ کوئی دور زوال پسند نہیں ہوتا بلکہ صرف افراد ہوتے ہیں اور ہمارا دَور بھی بس اتنا ہی فریب خوردہ ہے جتنے دوسرے دور تھے۔ جدید دَور غالباً کچھ معاشی اسباب کی وجہ سے غیر تنقیدی رہا ہے اور نقاد خصوصیت کے ساتھ صرف تبصرہ نگار رہا ہے یعنی عجلت میں کام کرنے والا نوسکھیا، کرایہ کا ٹٹو۔ میں اس خطرہ سے واقف ہوں کہ جس قسم کی تنقید سے مجھے دلچسپی ہے اس کے عام ہونے کے بعد تنقید حد درجہ ٹیکنیکل اور 'پیشہ ورانہ' بن جائے گی۔ لیکن مستقبل کی تنقید سے مجھے اس بات کی توقع ہے کہ مختلف اختصاصی، تربیت یافتہ نقّادوں کے کاموں میں ہم کاری پیدا ہو جائے اور ساتھ ساتھ ان کے کارناموں کو ایسے لوگ، جو نہ تو اختصاصی ہوں اور نہ پیشہ ور، انتخاب کر کے یک جا کر دیں۔

سنہ ۱۹۲۹ء

تنقید کے حدود

اس مقالہ کا موضوع یہ ہے کہ آیا تنقید کے کچھ حدود ہوتے ہیں کہ جہاں سے ایک طرف بڑھ کر ادبی تنقید ادبی نہیں رہتی اور دوسری طرف بڑھ کر تنقید ہی نہیں رہتی۔

۱۹۲۳ء میں ایک مضمون میں نے 'تنقید کے منصب' کے عنوان سے لکھا تھا۔ اس مضمون کے بارے میں میری رائے اچھی ہی ہوگی کیونکہ دس سال بعد بھی میں نے اسے اپنے مجموعے 'منتخب مضامین' میں شامل کیا تھا، جہاں یہ اب بھی نظر آتا ہے۔ حال ہی میں اس مضمون کو پڑھ کر میں حیرت میں رہ گیا۔ حیرت مجھے اس بات پر تھی کہ یہ سب ہنگامہ آخر کس لئے تھا۔ حالانکہ میں اپنی جگہ اس بات پر بہت خوش تھا کہ اس میں اپنی رائے کو رد کرنے کی اب بھی کوئی بات نہیں ہے۔ مڈلٹن مری کے ساتھ اندرونی آواز کے جھگڑے کو چھوڑ کر مجھے اب یہ بھی یاد نہیں ہے کہ اس اختلاف کی وجہ کیا تھی۔ میں نے اس وقت بہت سے بیانات بڑے یقین اور گرمجوشی کے ساتھ دیئے تھے۔ مجھے کچھ یاد پڑتا ہے کہ دو ایک مسلّمہ نقاد، جو مجھ سے کہیں زیادہ بزرگ تھے' اپنی تحریروں سے میرے ان تقاضوں کو آسودہ نہیں کر سکے تھے کہ آخر ادبی تنقید کو کیا ہونا چاہیئے۔ اس سارے ہنگامے کے باوجود مجھے اب کسی کتاب یا مضمون کا نام تک یاد نہیں ہے اور یہ بھی یاد نہیں ہے کہ وہ کون سے نقّاد تھے جو تاثراتی تنقید کے نمائندے تھے اور جن کی وجہ سے آج سے تینتیس سال پہلے مجھ میں غصہ کی آگ بھڑک اٹھی تھی۔

اس مضمون کا حوالہ دینے کا مقصد صرف یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس امر کی طرف

تنقید کے حدود

مبذول کراؤں کہ جو کچھ میں نے ۱۹۲۳ء میں کہا تھا وہ آج کس حد تک درست ہے۔ رچرڈز کی کتاب "اصولِ ادبی تنقید" ۱۹۲۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ جب سے یہ اثر آفریں کتاب شائع ہوئی ہے ادبی تنقید کہیں سے کہیں پہنچ چکی ہے اور میرا یہ مقالہ، جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے، اس سے دو سال پہلے شائع ہوا تھا۔ اب تنقید بہت ترقی کر چکی ہے اور مختلف شاخوں میں تقسیم ہو کر مختلف سمتوں میں پھیل گئی ہے۔ "نئی تنقید" کی اصطلاح کو لوگ یہ سوچے سمجھے بغیر کہ وہ کتنے تنوع کو پیش کرتی ہے، استعمال کرتے رہتے ہیں۔ لیکن اس اصطلاح کا رواج میرے خیال میں اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے کہ آج کے بہت سے ممتاز نقّاد (خواہ وہ ایک دوسرے سے حد درجہ مختلف ہی کیوں نہ ہوں۔) اپنی پچھلی نسل سے قطعی طور پر سب کے سب مختلف ضرور ہیں۔

کئی سال ہوئے میں نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ ہر نسل کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنی تنقید خود پیدا کرے۔ میں نے کہا تھا کہ "ہر نسل تصوّرِ فن کے متعلق اپنی پسند اور توصیف کے اپنے معیار مقرر کرتی ہے۔ فن سے اپنے مطالبات کا خود تقاضا کرتی ہے اور ساتھ ساتھ فن کو برتنے اور استعمال کرنے کے اپنے طریقے ایجاد کرتی ہے" جب یہ بات میں نے کہی تھی تو مجھے یقین ہے کہ میرے ذہن میں اس وقت مذاق اور فیشن کی تبدیلیوں کے علاوہ بھی بہت کچھ تھا۔ کم از کم یہ بات تو میرے ذہن میں ضرور تھی کہ ہر نسل ماضی کے شاہکاروں کو مختلف تناظر میں دیکھ کر، اپنی سے پچھلی نسل کے مقابلے میں زیادہ اثرات قبول کر کے اپنے رویے کو تشکّل کرتی ہے۔ لیکن مجھے اس پر شبہ ہے کہ آیا اس وقت یہ بات بھی میرے ذہن میں تھی کہ ادبی تنقید کا کوئی کارنامہ خود ادبی تنقید کی اصطلاح کے نفسِ مضمون کو بدل کر اس میں وسعت بھی پیدا کر سکتا ہے۔ کچھ عرصہ ہوا میں نے سولھویں صدی سے لے کر زمانۂ حال تک لفظ "تعلیم" کے معنی میں مسلسل تبدیلی کا جائزہ لے کر آپ کی توجہ اس طرف مبذول کرائی تھی کہ یہ مسلسل تبدیلی نہ صرف اس وجہ سے ہوتی رہی ہے کہ تعلیم میں زیادہ سے زیادہ مضامین شامل کئے جاتے رہے ہیں بلکہ اس وجہ

سے بھی ہوئی ہے کہ زیادہ سے زیادہ آبادی کو اس سے روشناس کرا دیا گیا ہے۔ اگر اس طریقے سے ہم ادبی تنقید کے ارتقا کا جائزہ لیں تو یہاں بھی ہمیں ایسی ہی تبدیلی کا احساس ہوگا۔ ذرا جونسن کی 'حیات الشعراء' جیسے تنقیدی شاہکار کا مقابلہ اس کے بعد کے عظیم تنقیدی شاہکار 'بائیوگرافیا لٹریریا' سے کیجئے۔ بات صرف یہی نہیں ہے کہ جونسن ایک ایسی ادبی روایت کی ترجمانی کرتا ہے جسکا وہ خود آخری نمائندہ تھا۔ اور اس کے برخلاف کالرج نئے اسلوب کی کمزوریوں پر تنقید کرتا ہے اور اسکی خصوصیات کی طرف داری اور حمایت کرتا ہے۔ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں اس میں واضح فرق یہ ہے کہ کالرج نے شاعری کی بحث میں زیادہ تنوع اور وسعت پیدا کی۔ اس نے ادبی تنقید میں فلسفہ، جمالیات اور نفسیات کو لا شامل کیا اور جب ایک دفعہ کالرج نے اس نظام کو ادبی تنقید میں شامل کر دیا تو مستقبل کا نقّاد صرف اپنی ذمہ داری پر اس کو نظر انداز کرنے کی جرأت کر سکتا ہے۔ جونسن کی توصیف کرنے کے لئے فی الحقیقت ایک تاریخی تخیل کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایک جدید نقّاد کالرج کے ساتھ زیادہ قدر مشترک رکھتا ہے۔ آج کی تنقید براہ راست کالرج کی جانشین کہی جا سکتی ہے۔ اگر آج وہ زندہ ہوتا تو وہ خود بھی سماجیات، زبان اور لفظیات میں اتنی ہی دلچسپی لیتا جتنی اس نے اپنے زمانے کے علوم اور سائنس میں لی تھی۔

ہمارے زمانے میں ادبی تنقید کی قلب ماہیت کے دو وجوہ میں سے ایک تو یہ ہے کہ ہم نے ادب کو ان علوم کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ دوسری وجہ اب تک پورے طور پر تسلیم نہیں کی جا سکی ہے۔ ہماری یونیورسٹیوں اور مدرسوں میں انگریزی و امریکی ادب کے مطالعے کی طرف بڑھتی ہوئی دلچسپی نے ایسے حالات پیدا کر دیئے ہیں جس کی وجہ سے بہت سے نقّاد 'اُستاد'، اور بہت سے استاد 'نقّاد' بن گئے ہیں۔ میں اس حالت پر کسی افسوس کا اظہار نہیں کرنا چاہتا کیونکہ ہمارے زمانے کی زیادہ تر حقیقی اور دلچسپ تنقید ان اہلِ علم کے قلم سے نکلی ہے جو یونیورسٹیوں میں چلے گئے ہیں اور اُن اسکالرز کے جنبشِ قلم کا نتیجہ ہے جن کی تنقیدی سرگرمیاں

تنقید کے حُدود

پہلے پہل کلاس روم میں رونپذیر ہوئیں۔ آج کل جبکہ سنجیدہ ادبی صحافت ناکافی ہے اور ساتھ ساتھ سوائے چند کو چھوڑ کر سب کی' طرف داری کرنے کا خطرناک ذریعہ ہے' ادبی تنقید بھی ایسی ہی ہو کر رہ گئی ہے جیسا کہ اس کو ان حالات میں ہونا چاہیئے تھا۔ یہ بات کہنے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ آج کا نقاد دنیا سے کچھ مختلف قسم کا تعلق رکھتا ہے اور اپنے پیش رووں سے مختلف قسم کے قارئین کے لئے لکھتا ہے۔ میرا خیال تو یہ ہے کہ اب سنجیدہ تنقید، انیسویں صدی کے مقابلے میں نسبتہً محدود تعداد کے لئے لکھی جا رہی ہے اور اس کے پڑھنے والے بھی مختلف لوگ ہیں۔ یہ واضح رہے کہ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ انیسویں صدی کے مقابلہ میں سنجیدہ تنقید کو پڑھنے والوں کی تعداد بھی اب کم ہو گئی ہے۔

جدید تنقید کی ایک کمزوری یہ ہے کہ اسے خود یقین نہیں ہے کہ آخر تنقید کس مرض کی دوا ہے۔ اس سے کیا فائدہ حاصل ہوتا ہے اور یہ فائدہ کن لوگوں کو ہوتا ہے۔ غالباً اس کی لطافت، گہرائی اور تنوع نے اس کے بنیادی مقصد کو مبہم کر دیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ہر نقاد کے سامنے ایک مخصوص منزل ہو، وہ کسی ایسے کام میں منہمک ہو جس کے لئے کسی جواز کی ضرورت نہیں ہے لیکن اس کے باوجود، جہاں تک مقصد کا تعلق ہے، تنقید بذاتِ خود راستہ بھول گئی ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں ہے کیونکہ اب یہ ایک پیش پا اُفتادہ سی بات ہے کہ سائنس اور علومِ انسانی اپنی ترقی کی اس منزل پر پہنچ گئے ہیں جہاں ہر شاخ کے متعلق بھی بہت کچھ جاننے اور سمجھنے کی ضرورت پڑتی ہے اور کسی طالبِ علم کے پاس اتنا وقت نہیں ہے کہ وہ اپنے مضمون کے علاوہ کسی اور چیز کو بھی سیکھنے کی طرف مائل ہو سکے کسی ایسے نصابِ تعلیم کی تلاش، جس میں عام تعلیم، اور اختصاصی تعلیم کو ایک دوسرے میں جذب کیا جا سکے، اب ایک ایسا مسئلہ بن گیا ہے جس پر آئے دن یونیورسٹیوں میں بحث ہوتی رہتی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ ہم ارسطو اور سینٹ ٹامس اکیوناس، کی دنیا میں واپس نہیں جا سکتے اور نہ ہم کالرج سے پہلے کی ادبی تنقید کی طرف رجعت کر سکتے ہیں۔ لیکن خود کو اپنی تنقیدی

قوت سے مغلوب ہونے سے بچانے کے لئے یہ ضرور کر سکتے ہیں کہ ہم مسلسل اس قسم کے سوالات اٹھاتے رہیں کہ آخر وہ کون سی منزل ہے جب ادبی تنقید ادبی نہیں رہتی بلکہ کچھ اور ہو جاتی ہے۔

میں اکثر اوقات یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہوں کہ مجھو جدید تنقید کا پیش رو سمجھا جاتا ہے۔ میں نے ایک کتاب حال ہی میں پڑھی ہے جسے ایک ایسے مصنّف نے لکھا ہے جو یقیناً جدید نقّاد کہلائے جانے کا مستحق ہے مجھے اس میں 'نئی تنقید' کا حوالہ ملتا ہے جس سے مصنّف کا مدّعا یہ ہے کہ وہ اس سے نہ صرف امریکی نقّاد مراد لیتا ہے بلکہ اس سے وہ ساری ادبی تنقید مراد لیتا ہے جو ٹی ۔ایس ایلیٹ کے زیر اثر پروان چڑھی ہے۔ میری سمجھ میں یہ بات نہیں آئی کہ آخر فاضل مصنّف نے امریکی نقّادوں کی محفل سے بھلا مجھے کیوں اتنی تیزی کے ساتھ خارج کر دیا۔ اس کے علاوہ میں کسی ایسی تنقیدی تحریک کو سمجھنے سے خود بھی قاصر ہوں جس کے بارے میں یہ کہا جائے کہ اس کا پیش رو میں خود ہوں۔ حالانکہ مجھے اتنا یقین ضرور ہے کہ ایک ایڈیٹر کی حیثیت سے میں نے نئی تنقید یا اس کے کچھ حصّے کی حوصلہ افزائی ضرور کی ہے اور اپنے رسالے 'دی کرائی ٹیرین' میں اس کی مشق بھی کرائی ہے بہر حال میرا اپنا خیال یہ ہے کہ اپنی ظاہرہ انکساری کا بھرم رکھنے کے لئے ضروری ہے کہ میں اس امر کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں کہ میں نے ادبی تنقید کو خود کیا دیا ہے اور اس کی کمزوریاں اور حدود کیا ہیں۔ میری بہترین ادبی تنقید ان مضامین پر مشتمل ہے جن میں میں نے ان شعرا اور شعری ڈرامہ نگاروں کا ذکر کیا ہے جن سے میں خود متاثر ہوا ہوں۔ دراصل میرے سارے مضامین میرے اپنے 'کارخانۂ شاعری' کی ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ میری اپنی فکر کی وسعت کا اظہار ہیں جس سے میں اپنی شاعری کی تشکیل و تعمیر کے سلسلے میں دوچار ہوا ہوں۔ جب میں اپنے ماضی پر نظر ڈالتا ہوں تو دیکھتا ہوں کہ میں نے ان شعرا کے بارے میں بہترین مضامین قلمبند کئے ہیں جنہوں نے میری شاعری کو متاثر کیا ہے اور جن کی شاعری سے میں، ان پر لکھنے کی خواہش یا موقع سے بہت پہلے پورے طور پر بخوبی واقف تھا۔ اس اعتبار سے مجھ میں اور ایذرا پاؤنڈ میں یہ خصوصیت مشترک ہے یعنی ان شعرا کی خصوصیات یا

کمزوریوں کو صرف اسی وقت پورے طور پر سراہا جا سکتا ہے جب ان کو میری اپنی شاعری کے تعلق سے دیکھا اور سمجھا جائے ۔ ایذرا پاؤنڈ کی تحریروں میں ہمیں ایک ناصحانہ مقصد نظر آتا ہے میرا خیال ہے کہ اس کے مخاطب اکثر وہ نوجوان شعراء ہوتے ہیں جن کا طرز بیان ابھی متشکل نہیں ہوا ہے ۔ ان چند شعراء سے اس کی گہری وابستگی جنہوں نے اسے متاثر کیا ہے (جیسا کہ میں نے اپنے بارے میں کہا ہے) اور اپنی شاعری پر غور و فکر کرتے وقت جو کچھ اس پر گزری ہے' اس کی ابتدائی کتاب 'دی اسپرٹ اوف رومانس' انہی تاثرات کا نتیجہ ہے ۔ یہ مضامین اب بھی پاؤنڈ کے بہترین ادبی مضامین ہیں ۔

شاعری کی تنقید کی وہ قسم جو خود شاعر کے قلم سے نکلی ہے یا جسے میں نے 'کارخانۂ شاعری کی تنقید' کا نام دیا ہے ایک ظاہرہ کمزوری کی حامل ہے ۔ وہ چیز جو خود شاعر کی اپنی تخلیق سے تعلق نہیں رکھتی یا جس سے اس کی طبیعت مناسبت نہیں رکھتی اس کی استعداد یا صلاحیت سے باہر ہو جاتی ہے ۔ 'کارخانۂ شاعری کی تنقید' کی دوسری خرابی یہ ہے کہ ایسے میں ہو سکتا ہے کہ اپنے فن کے علاوہ 'نقّاد' کا فیصلہ ناقابلِ اعتبار ہو جائے ۔ شعراء کے بارے میں میری اپنی رائے میری ساری زندگی میں تقریباً یکساں رہی ہے اور نہ صرف یہ بلکہ متعدد زندہ شعراء کے بارے میں بھی میری رائے خصوصیت کے ساتھ ایک سی رہی ہے ۔ بہر حال تنقید کے موضوع پر آپ سے مخاطب ہوتے وقت یہ بات نہیں ہے کہ جو کچھ میرے ذہن میں ہے بس وہی شاعری کی تنقید ہے ۔ شاعری درحقیقت ایک ایسی چیز ہے جو اکثر و بیشتر ماضی کے ان نقّادوں کے ذہن میں رہی ہے جنہوں نے ادب کی تعمیم کرنے کی کوشش کی ہے ۔ نثری افسانے پر تنقید نسبتاً ایک حالیہ ادارہ ہے اور مجھ میں یہ اہلیت نہیں ہے کہ میں اس پر اظہار خیال کروں ۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ نثر کے لئے شاعری سے مختلف پیمانوں اور اوزان کی ضرورت پڑتی ہے ۔ یہ موضوع کسی تنقید کے نقّاد کے لئے ــــ جو شاعر ہو اور نہ ناول نگار ــــ دلچسپ موضوع بن سکتا ہے کہ وہ اُن طریقوں کے فرق پر غور کرے جن سے کسی نقّاد کو ادب کی مختلف اصناف سمجھنے کے لئے واسطہ پڑتا ہے اور اس ساز و سامان پر بھی غور کرے جن کی اس سلسلے میں اسے ضرورت پڑتی ہے لیکن جہاں تک شاعری کی تنقید کا تعلق

تنقید کے حدود

ہے وہ ایک ایسی سہل چیز ہے جسے اس وقت بھی ذہن میں رکھا جا سکتا ہے جب کہ خود تنقید ہی کی بات کیوں نہ کی جا رہی ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی ظاہرہ رسمی خصوصیات میں یہ صلاحیت موجود ہے کہ ان کی فوراً تعمیم کی جا سکتی ہے۔ شاعری میں ممکن ہے کہ بظاہر اس بات کا احساس پیدا ہو کہ اس میں طرز ادا ہی سب کچھ ہے لیکن در اصل یہ بات غلط ہے۔ یہ فریب کہ ہم شاعری میں خالصتاً جمالیاتی تجربے سے قریب تر ہو جاتے ہیں۔ شاعری کو بذاتِ خود ادب کی ایک سہل صنف بنا دیتی ہے اس لئے ہم اس وقت بھی اسے ذہن میں رکھ سکتے ہیں جب ہم ادبی تنقید ہی پر بحث کیوں نہ کر رہے ہوں۔

معاصرانہ تنقید کا بڑا حصّہ، جس کا آغاز اس نقطہ سے ہوتا ہے جہاں تنقید اسکالرشپ میں اور اسکالرشپ تنقید میں ضم ہو جاتی ہے، اصل کے اعتبار سے 'تشریحات کی تنقید' کے ذیل میں لایا جا سکتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لئے میں یہاں ان دو کتابوں کا ذکر کروں گا جنھوں نے اس سلسلے میں خراب اثر ڈالا ہے۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ کتابیں بذاتِ خود خراب ہیں۔ برخلاف اس کے وہ دونوں کتابیں ایسی ہیں جن سے ہر شخص کو واقف ہونا چاہیئے۔ پہلی The Road to Xanadu ہے جس کے مصنف 'جون لیونگسٹن لویز' ہیں اور جس کے متعلق میری رائے یہ ہے کہ شاعری کے ہر اس طالب علم کے لئے اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے جس نے اسے اب تک نہیں پڑھا ہے۔ دوسری کتاب جیمس جوئس کی Finnergans wake ہے۔ یہ ایک ایسی کتاب ہے جسے شاعری کے ہر طالب علم کو پوری نہ سہی تو چند صفحات ضرور پڑھنے چاہئیں۔ لیونگسٹن لویز ایک بلند پایہ اسکالر تھا ——— ایک اچھا استاد، ایک پیارا آدمی، جس کا میں ذاتی وجوہ کی بنا پر ممنونِ احسان بھی ہوں۔ جیمس جوئس اعلیٰ جوہروں کا آدمی اور میرا ایک اچھا دوست تھا۔ یہاں میں نے Finnergans wake کا حوالہ نہ تعریف کے طور پر دیا ہے اور نہ کسی برائی سے۔

Finnergans wake ان کتابوں کے ذیل میں آتی ہے جنھیں 'عظیم الشان' کے نام سے

موسوم کیا جا سکتا ہے۔

ان لوگوں کے لئے جنہوں نے The Road to Xanadu نہیں پڑھی ہے میں یہ کہوں گا کہ یہ انکشاف اور سراغ رسانی کی ایک ہوش ربا داستان ہے۔ لوئیز نے ان تمام کتابوں کا سُراغ لگایا جنہیں کالرج نے پڑھا تھا (کالرج مطالعہ کے معاملے میں بلانوش تھا) اور جن سے اس نے وہ امیجز، تراکیب اور بندشیں مستعار لی تھیں جو Kubla Khan اور The Ancient Mariner میں نظر آتی ہیں۔ وہ کتابیں جو کالرج نے پڑھی تھیں ان میں سے بہت سی اب فراموش کی جا چکی ہیں۔ مثال کے طور پر اس نے سارے سفر نامے پڑھ ڈالے تھے جو اس وقت اُسے دستیاب ہو سکے۔ ان سب کی مدد سے لوئیز نے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے یہ بات واضح کر دی کہ شعری اور تخیلیتی در اصل حد درجہ بے تعلق اور مختلف النوع مواد کو اس طرح اور تخیل طریقے پر جمع کرنے کا نام ہے جس سے ایک نیا 'کُل' وجود میں آجاتا ہے۔ اس کتاب میں اس بات کا اظہار بہت مدلل اور معتبر طریقہ پر کیا گیا ہے کہ شاعر کس طرح مواد جذب کرتا ہے اور پھر وہ اپنے جوہر قابل سے کس طور پر اس مواد کی قلب ماہیت کر دیتا ہے لیکن اس کتاب کو پڑھنے کے بعد کوئی شخص یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ اب Ancient Mariner کو پہلے سے بہتر طور پر سمجھتا ہے اور نہ در اصل ڈاکٹر لوئیز کی یہ نیت تھی کہ وہ اس نظم کے خدوخال کو شاعری کی حیثیت سے 'زیادہ اُجاگر اور واضح کرے! اس کی ساری توجہ تو ذہنی عمل کی تحقیق کی طرف تھی اور جو ایک ایسی تحقیق ہے جس کا ادبی تنقید سے دُور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ کالرج کے اپنے مطالعہ سے پیدا ہونے والا مواد کس طرح عظمت میں تبدیل ہو گیا یہ ہمیشہ کی طرح اب بھی ویسا ہی راز ہے۔

لیکن اس کے باوجود متعدد پُرامید اسکالرز نے لوئیز کے اس 'طریقہ' کار کو اپنا کر اس امر کی کوشش کی ہے کہ اس طریقہ سے اُس شاعر کی نظم کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے جس نے اپنے مطالعہ کا کہیں بھی کوئی حوالہ دیا ہے۔

اب جب کہ ڈاکٹر لوئیز نے اس قسم کے تشریحی عاملوں کو راستہ دکھا دیا ہے اور

Finnergans Wake ان کے لئے ایک نمونہ کی حیثیت اختیار کر گئی ہے
وہ چاہتے ہیں کہ ساری ادبی تحریروں کو ایسا ہی ہونا چاہیئے جیسی Finnergans
Wake ہے۔ میں یہاں یہ بات واضح کرتا چلوں کہ ان "شارحین" کی محنت
شاقہ کا نہ تو میں مذاق اڑانا چاہتا ہوں اور نہ میں انہیں بدنام کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں جنہوں نے
اس کتاب کے تمام رشتوں کو سلجھانے اور تمام رازہائے سربستہ کو معلوم کرنے کی انتھک کوشش کی ہے۔
اگر Finnergans Wake کو واقعی سمجھنا ہے ـــــ اور ہم اس قسم کی محنت
کے بغیر کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے ـــــ تو اس قسم کی تحقیق کا سلسلہ جاری رہنا چاہیئے۔
اگر دیکھا جائے تو اس اعتبار سے کیمبل اور رابن سن نے بہت قابلِ تعریف خدمات انجام دی ہیں۔
مجھے اگر کوئی شکایت ہے تو خود جیمس جوئس سے ہے جو اس عجیب الخلقت شاہکار کا مصنف ہے
اور جس نے ایک ایسی کتاب لکھی ہے جس کے لمبے چوڑے حصے، بغیر تفصیلی تشریح کے، خوبصورت لغویت
معلوم ہوتے ہیں (فی الحقیقت اس وقت تو بہت ہی خوب صورت معلوم ہوتے ہیں جب کوئی آئرش
اسے اپنے مخصوص لہجے اور آواز میں اتنی ہی خوبصورتی کے ساتھ پڑھے جیسے خود مصنف پڑھتا تھا)
شاید جیمس جوئس کو اس بات کا اندازہ نہیں تھا کہ اس کی کتاب کس قدر مبہم ہے۔ بہرحال
Finnergans Wake کے ادبی مقام کے بارے میں قطعی فیصلہ کچھ بھی ہو (اور میں
کوئی ایسا فیصلہ صادر کرنے کا ارادہ نہیں رکھتا) لیکن میں یہ نہیں سمجھتا کہ زیادہ تر شاعری، کیونکہ
وہ بھی ایک طرح سے منثور نظم ہے، اس طریقہ سے لکھی جاتی ہے یا اس سے لطف اندوز ہونے
کے لئے اس قسم کی چیرا پھاڑی تفسیر اور تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ مجھے اس پر شبہ ہے کہ
Finnergans Wake میں جو معمے پیش کئے گئے ہیں اس سے اس غلطی کو تقویت
پہنچتی ہے جو آج کل مروج ہے اور جس میں تشریح، کو تفہیم کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ میرا ڈرامہ دی
کوک ٹیل پارٹی، جب پہلے پہل کھیلا گیا تو مجھے مہینوں تک متعدد خطوط موصول ہوتے رہے جن میں اس
ڈرامے کے معنی کی وضاحت کے لئے نئے نئے حل اور نئی نئی تشریحات پیش کی گئی تھیں۔ ان خطوط سے

یہ بات واضح تھی کہ انہیں اس معمّہ سے، جوان کا خیال تھا کہ ڈرامہ میں موجود ہے، کوئی شکایت نہیں ہے لیکن وہ خود اس بات سے بے خبر تھے کہ یہ معمہ حل تلاش کرنے کی خاطر، انہوں نے خود ہی ایجاد کرلیا تھا۔

یہاں میں اپنے اس قصور کا اعتراف کرتا چلوں کہ ایک اہم موقع پر میں نے خود نقادوں کو اس جال میں پھنسا کر فریب دیا ہے میرا مطلب "دی ویسٹ لینڈ"، کے ان حواشی سے ہے جو میں نے اس نظم کے ساتھ لکھے تھے۔ شروع میں میں نے صرف یہ ارادہ کیا تھا کہ میں اپنے ان اقتباسات کے حوالے نقل کردوں تاکہ میں ان نقادوں کے اعتراضات کا جواب دے سکوں جنہوں نے میری ابتدائی نظموں پر سرقہ کا الزام لگایا تھا لیکن کچھ عرصہ بعد جب کتابچہ کی شکل میں اس نظم کے چھپنے کی باری آئی، (یہ واضح رہے کہ جب یہ نظم پہلی بار "دی ڈائیل" اور "دی کرائی ٹیرین" میں شائع ہوئی ہے تو اس وقت اس میں حواشی وغیرہ کچھ نہیں تھے) تو مجھے اس امر کا احساس ہوا کہ یہ نظم بہت مختصر ہے۔ یہ دیکھ کر میں نے حواشی کے اضافے کا ارادہ کیا تاکہ اس طرح چند صفحات کا اور اضافہ کیا جاسکے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ حواشی مہمل علمیت کا قابلِ تعریف مظہر بن گئے۔ اور یہ آج بھی اس نظم کے ساتھ اسی طرح موجود ہیں بعض دفعہ مجھے یہ خیال ہوا ہے کہ ان حواشی کو کتاب سے خارج کردوں، لیکن ان کا الگ کرنا اب ناممکن سا ہوگیا ہے۔ یہ حواشی نظم سے کہیں زیادہ مقبول ہیں۔ اگر کوئی شخص میرا مجموعۂ کلام خریدنا چاہے اور یہ دیکھے کہ اس میں یہ حواشی نہیں ہیں تو وہ کتاب خریدنے کا ارادہ ترک کردیگا اور اپنے پیسے واپس لے لیگا۔ یہی وہ غلطی ہے جس کا مجھے احساس ہے کہ ان حواشی نے محققین کے لئے ایک غلط قسم کی دلچسپی کا سامان پیدا کردیا ہے۔

اس بات میں تو کچھ مضائقہ نہیں ہے اگر کوئی شخص کسی نظم کی تشریح اس تحقیق کی روشنی میں کرے کہ وہ نظم کن عناصر سے متشکل ہوئی ہے اور وہ کیا اسباب تھے جو اس کی پیدائش کا موجب بنے؟ اس طرح تشریح، تفہیم کی ایک اہم تیاری کی شکل اختیار کرسکتی ہے لیکن کسی نظم کو سمجھنے کیلئے یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اس بات کو ذہن نشین رکھیں کہ خود شاعری کے

تنقید کے حُدود

سامنے آخر کیا مقصد رہا ہے۔ یہ وہ بات ہے جسے ذہن نشین کرنے کی اشد ضرورت ہے۔

شاید تنقید کی وہ شکل جس میں الفاظی تشریح پر سب سے زیادہ اعتبار کیا جاتا ہے 'تنقیدی سوانح نگاری' ہے اور خاص طور پر اس وقت جب سوانح نگار خارجی حقائق کی معلومات کو داخلی تجربے کی نفسیاتی موشگافیوں سے آگے بڑھانا چاہتا ہو۔ میرا مطلب اس سے یہ نہیں ہے کہ کسی مرحوم شاعر کی شخصیت اور اس کی ذاتی زندگی وہ مقدس سرزمین ہے جس پر ماہر نفسیات کو ہرگز ہرگز نہیں چلنا چاہیئے۔ سائنسداں کو اس امر کی اجازت ہونی چاہیئے کہ وہ اس قسم کے مواد کا اس آزادی کے ساتھ مطالعہ کرے جس طرف اس کا جذبۂ تجسّس اسے لے جاتا ہے لیکن یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب مصنّف بے چارہ مرحوم ہو چکا ہو اور عزت ہتک کے قوانین کے ذریعہ وہ اُسے روکنے کا اہل نہ رہ گیا ہو۔ اس کی کوئی وجہ نہیں ہے کہ شاعروں کی سوانح عمریاں نہ لکھی جائیں سوانح نگار کے لئے ضروری ہے کہ اس میں تنقیدی صلاحیت بھی موجود ہو اور ساتھ ساتھ وہ صحیح مذاق اور صحیح فیصلے کی صلاحیت کا بھی حامل ہو اور اس آدمی کے کارناموں کو پسند بھی کرتا ہو جس کی وہ سوانح عمری لکھ رہا ہے۔ اس کے علاوہ اس نقّاد کے لئے جو کسی کے کارناموں میں دلچسپی رکھتا ہے، ضروری ہے کہ وہ مصنّف کی زندگی سے بھی کچھ نہ کچھ ضرور واقف ہو۔ لیکن جہاں تک کسی مصنّف کی تنقیدی سوانح کا تعلّق ہے یہ کام بذاتِ خود بہت نازک ہے اور وہ نقاد یا سوانح نگار، جو خود تربیت یافتہ عامل یا ماہرِ نفسیات نہیں ہے، اپنی تحریروں میں ایسی تجزیاتی کاریگری پیدا کر دیتا ہے جس کا اس نے ماہرِ نفسیات کی کتابوں سے اکتساب کیا تھا۔ اس سے موضوع کچھ اور الجھ کر رہ جاتا ہے۔

یہ سوال کہ شاعر کے بارے میں معلومات کہاں تک ہمیں اس کی شاعری کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں اتنا آسان نہیں ہے جتنا ہم سمجھتے ہیں۔ ہر قاری اس کا جواب اپنے طور پر خود دے سکتا ہے اور اس کا جواب اسے عام انداز میں نہیں بلکہ مخصوص مثالوں کے ذریعہ دینا چاہیئے۔ کیونکہ یہ عین ممکن ہے کہ ایک بات کسی شاعر کے سلسلے میں اہم ہو اور کسی دوسرے کے سلسلے میں اتنی اہم نہ ہو۔ شاعری سے

تنقید کے حدود

لطف اندوز ہونے کا جہاں تک تعلق ہے وہ ایک ایسا پیچیدہ تجربہ ہے جس میں آسودگی کی کئی شکلیں ایک دوسرے میں ملی جلی ہوتی ہیں اور یہ شکلیں مختلف پڑھنے والوں کے لئے مختلف تناسب رکھتی ہیں۔ میں یہاں ایک مثال سے اپنی بات واضح کروں گا۔ اس بات سے عام طور پر سب متفق ہیں کہ ورڈز ورتھ کی بہترین شاعری کا زیادہ تر حصّہ چند سالوں کی مدت میں لکھا گیا ہے۔ جو بہت مختصر ہے اور ورڈز ورتھ کی عمر کو دیکھتے ہوئے بہت تھوڑا ہے۔ ورڈز ورتھ کے بہت سے طالب علموں نے اس سلسلے میں مختلف قسم کے جواز پیش کئے ہیں۔ سر ہربرٹ ریڈ نے ورڈز ورتھ پر ایک کتاب لکھی ہے جس میں انہوں نے ورڈز ورتھ کی شاعری کے عروج و زوال کو Annette Vallon کے عشق سے وابستہ کر کے دکھایا ہے۔ اس کے بعد ورڈز ورتھ کی شاعری پر ایف۔ ای۔ بیٹ سن، نے ایک کتاب لکھی جو خاصی دلچسپ ہے۔ اس کتاب میں اس نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ ورڈز ورتھ کے ہاں Annette Vallon کی اتنی اہمیت نہیں ہے جتنی ریڈ نے واضح کی ہے۔ اصل راز یہ تھا کہ وہ اپنی بہن ڈوروتھی کے عشق میں گرفتار ہو گیا تھا اور "لیوسی نظمیں"، کی تخلیق کا راز یہی ہے اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بیٹ سن لکھتا ہے کہ شادی کے بعد اس کی یہ والہانہ کیفیت ماند پڑ گئی تھی۔ بہر حال ممکن ہے یہ بات ٹھیک ہو۔ اس کے دلائل بہت قوی ہیں لیکن اصل سوال جس کا جواب ہر پڑھنے والے کو خود ہی دینا چاہیئے یہ ہے کیا اس تفصیل سے "لیوسی نظمیں"، اس پر پہلے سے زیادہ واضح ہو جاتی ہیں؟ کیا ان نظموں کو پہلے سے بہتر طور پر سمجھنے لگتا ہے؟ جہاں تک میرا تعلق ہے، میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ ان ماخذ کا علم، جن سے متاثر ہو کر وہ نظم وجود میں آئی، نظموں کے سمجھنے کے سلسلے میں کوئی ایسی اہمیت نہیں رکھتا۔ کسی نظم کے ماخذ کے بارے میں حد درجہ واقفیت ممکن ہے میرے اور اس نظم کے درمیان سارے سلسلوں اور رشتوں ہی کو منقطع کر دے۔ "لیوسی نظمیں"، کے بارے میں سوائے اس روشنی اور چمک کے جو خود ان نظموں میں جھلک رہی ہے، مجھے کسی وضاحت کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔

تنقید کے حُدود

میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ اس قسم کی معلومات، جیسی ریڈ اور بیٹ سن نے فراہم کی ہیں بالکل بے موقع دبے معنی ہیں۔ ان معلومات کی اہمیت تو اس وقت ہے جب ہم ورڈز ورتھ کو سمجھنا چاہیں۔ لیکن اس کی شاعری کی تفہیم سے ان کا براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ شاعری کو شاعری کی حیثیت سے سمجھنے کے لئے یہ بات ضروری نہیں ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کے لئے تیار ہوں کہ ہر عظیم شاعری میں کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جنہیں پردۂ راز میں ہی رہنا چاہیئے خواہ شاعر کے بارے میں ہماری معلومات کتنی ہی مکمل اور وسیع کیوں نہ ہو جائیں اور یہی وہ بات ہے جو اصل میں زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ جب کوئی نظم مکمل ہو جاتی ہے تو ایک ایسی نئی چیز ظہور میں آتی ہے کہ آپ اس کی وضاحت کسی ایسی چیز سے مقابلہ کر کے نہیں کر سکتے جو پہلے سے وجود میں آچکی ہے۔ یہی وہ چیز ہے جسے میں تخلیق کے نام سے تعبیر کرتا ہوں۔

کسی طرح بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ شاعری کی تشریح اور ماخذ کا مطالعہ ساری معاصرانہ تنقید کا بنیادی طریقۂ کار ہے لیکن یہ ایک ایسا طریقۂ کار ضرور ہے جو ان بہت سے پڑھنے والوں کی خواہش کو آسودہ ضرور کرتا ہے جو یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ شاعری کی تشریح کسی دوسری چیز سے مقابلہ کر کے، کی جانی چاہیئے۔ اس کے علاوہ اور بھی کئی رجحانات ہیں۔ مثلاً ایک رجحان تو وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے ہاں ملتا ہے جس میں وہ اس مسئلہ کی تحقیق کرتے ہیں کہ شاعری کی توصیف کس طرح سکھائی جا سکتی ہے۔ کچھ عرصہ سے ایک اور رجحان بھی میں دیکھ رہا ہوں اور میرا خیال ہے کہ اس کا ماخذ بھی وہی ہے جو پروفیسر رچرڈز کے کلاس روم والے طریقۂ کار میں نظر آتا ہے اور جو اپنے طور پر اس انحراف کے خلاف ایک ردعمل کی حیثیت رکھتا ہے جس میں شاعری سے ہٹ کر شاعر کی طرف زیادہ توجہ دی جانے لگی تھی۔ یہ طریقۂ کار ہمیں اس کتاب میں نظر آتا ہے جو "تشریحات" کے نام سے حال ہی میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں بارہ نوجوان نقادوں کے مضامین شامل ہیں اور ہر مضمون میں ان نقادوں نے اپنی پسندیدہ نظم کا تجزیہ کیا ہے۔ اس کا طریقہ یہ رکھا گیا ہے کہ ہر نقاد نے پہلے ایک معروف نظم منتخب کر لی (ہر نظم اپنی نوعیت کے اعتبار سے اچھی نظم ہے) پھر

تنقید کے حدود

اس نظم کا تجزیہ کرتے وقت اس نے مصنف کی کسی دوسری تحریر یا نظم کا کوئی حوالہ نہیں دیا اور مصرع بہ مصرع، بند بہ بند اس کا تجزیہ کیا اور اس میں دبا کر، نچوڑ کر، جھنجھوڑ کر، بھینچ کر معنی کا ہر قطرہ جو ممکن ہو سکتا تھا نکالنے کی کوشش کی ہے۔ اس طریقہ کار کو ہم تنقید کا "لیمو نچوڑ دبستان" کا نام دے سکتے ہیں۔ نظموں کا انتخاب سولہویں صدی سے لے کر دورِ جدید تک کیا گیا ہے۔ ہر نظم ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ یہ کتاب The Phoenix and the Turtle سے شروع ہوتی ہے اور Prufrock اور ییٹس کی Among School Children پر ختم ہوتی ہے۔ اور چونکہ ہر نقاد کا اپنا طریقہ کار ہے اس لئے نتیجہ دلچسپ اور ایک حد تک الجھا ہوا ہے۔ ہمیں اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیئے کہ ان بارہ نظموں کا مطالعہ، جن میں سے ہر ایک کا اس قدر محنت کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے، وقت گزاری کا ایک بہت ہی اکتا دینے والا طریقہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ ان میں سے کچھ شاعر (اور میرے علاوہ سب مر چکے ہیں) تو یہ دیکھ کر واقعی حیرت میں رہ جاتے کہ ان کی نظموں میں کیا کیا معانی پنہاں ہیں۔ مجھے خود بھی دو ایک جگہ چھوٹی موٹی حیرت ضرور ہوئی۔ مثلاً یہ بات معلوم کر کے کہ وہ کہرا، جس کا ذکر Prufrock کے ابتدا میں آیا ہے بہرحال کسی طرح کمرہ میں داخل ہو گیا لیکن Prufrock کا تجزیہ کرتے وقت ادب یا میری نجی زندگی کے تاریک نہاں خانوں میں جھانک کر اس کے ماخذ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ یہ تنقید میں ایک ایسی کوشش کا نتیجہ ہے جس میں نظم کے معنی کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے اور اس سے مجھے کوئی غرض نہیں ہے کہ میں نے خود بھی اس کا یہ مطلب سمجھا تھا یا نہیں۔ اس بات کے لئے میں فاضل نقاد کا ممنون ہوں۔ ان میں سے کئی مضامین ایسے تھے جو مجھے اچھے لگے اور جن سے میں متاثر بھی ہوا لیکن چونکہ ہر طریقہ کار کی اپنی غلطیاں اور خامیاں ہوتی ہیں اس لئے میں نے ان خطروں اور خامیوں کو واضح کر دیا ہے۔ یہ ضروری ہے کہ استاد بھی ان خطروں سے اپنی جماعت کو آگاہ کر دے کیونکہ یہ طریقہ کار طلبہ کو مشق کرانے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔

یہ پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ یہ مان لیا جائے کہ بحیثیت مجموعی کسی نظم کی صرف ایک تشریح ہو سکتی ہے اور صرف وہی تشریح ٹھیک ہوگی۔ ایسے میں تشریح کی تفصیل دی جائے گی اور خاص طور پر ایسی نظموں میں جو ہمارے زمانے کے علاوہ کسی اور زمانے میں لکھی گئی ہیں، حقائق کا بیان ہوگا۔ تاریخی کنائے، تلمیحات اور مخصوص الفاظ کی وضاحت ہوگی اور یہ بھی بتایا جائے گا کہ مخصوص دور میں وہ لفظ کن مخصوص معنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔ اُستاد کی یہی کوشش ہوگی کہ اس کے شاگرد ان سب باتوں کو اچھی طرح ذہن نشین کرلیں لیکن جہاں تک مجموعی حیثیت سے کسی نظم کے 'معنی' کا تعلق ہے یہ کسی ایک تشریح میں نہیں سما سکتے کیونکہ ہر نظم کے وہی معنی ہوں گے جو مختلف حساس قارئین کو اپنے طور پر اس میں نظر آتے ہیں۔ دوسرا خطرہ ـــــ جس کے ذیل میں ان میں سے کوئی بھی نقاد نہیں آتا جن کا ذکر میں نے کیا ہے لیکن جو ایک ایسا خطرہ ہے جس کی زد میں خود قاری آجاتا ہے ـــــ یہ ہے کہ قاری یہ بات تسلیم کرے کہ کسی نظم کی تشریح (اگر وہ صحیح ہے) ایک ایسی تشریح ہے جس کو مصنف شعوری یا غیر شعوری طور پر پیش کرنے کی خود کوشش کر رہا تھا۔ کیونکہ یہ رجحان اتنا عام ہے کہ اگر ہم نے کسی نظم کے ماخذ اور اس کی تخلیق کے ذہنی عمل کی نشان دہی کرلی ہے تو ہم یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ ہم نے نظم کو بھی سمجھ لیا ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو ہم نظم کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ہم یہ بھی سمجھتے ہیں کہ کسی نظم کی تشریح سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کیسے لکھی گئی تھی — Prufrock کے تجزیے کو میں نے بہت دلچسپی سے پڑھا اور اس دلچسپی کی وجہ یہ تھی کہ مجھے اس نظم کو ایک ذہین، حساس اور محنتی قاری کی نظر سے دیکھنے کا موقع ملا۔ اس بات کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اس نے بھی نظم کو میرے ہی نقطۂ نظر سے دیکھا اور نہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس تجزیہ کا تعلق کسی طرح بھی اس تجربے سے تھا جس کے زیر اثر میں نے یہ نظم لکھی یا کسی ایسی چیز سے تھا جس کا تجربہ مجھے نظم لکھتے وقت ہوا تھا۔ اس طریقہ کار کے بارے میں میری تیسری رائے یہ ہے کہ امتحان کے طور پر اس نئے طریقۂ کار کو کچھ بہت اچھی نظموں پر آزما کر دیکھوں اور ساتھ ساتھ کسی ایسی نظم پر بھی اسے آزماؤں جس سے میں پہلے سے واقف نہیں تھا اور پھر یہ دیکھوں کہ اس تجزیہ کے ذریعہ کیا میں اس نظم سے زیادہ لطف اندوز ہونے لگا

ہوں؟ کیونکہ اس مجموعے کی ساری نظمیں وہ تھیں جن سے میں پہلے سے متعارف تھا اور جو
برسوں مجھے عزیز رہی ہیں۔ اس لئے ان تجزیوں کو پڑھنے کے بعد میں نے محسوس کیا کہ میں ان
نظموں کے بارے میں اپنے سابقہ احساسات بہت کم تازہ کر سکا ہوں۔ مجھے تو ان تجزیوں کو پڑھ
کر کچھ یوں محسوس ہوا کہ گویا ایک مشین کے پرزوں کو الگ الگ کر دیا گیا ہے اور میرے سپرد یہ کام
کیا گیا ہے کہ ان پرزوں کو دوبارہ جوڑ کر پھر سے مشین کی شکل دے دوں۔ درحقیقت تشریح کی
زیادہ اہمیت یہ ہے کہ وہ میری اپنی تشریح ہو۔ ممکن ہے اس نظم میں بہت سی چیزیں ایسی ہوں جن
سے میری واقفیت ضروری ہو یا پھر بہت سی باتیں ایسی ہوں جہاں اسکالرز میری راہنمائی کر سکتے
ہوں اور جن کے ذریعہ میں مخصوص غلط فہمیوں کا ازالہ کر سکوں لیکن میرا خیال ہے کہ ایک صحیح تشریح
میرے اپنے احساسات کی تشریح ہوتی ہے جو اس نظم کو پڑھتے وقت میرے اندر پیدا ہوتے ہیں۔

میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ میں ہر قسم کی تنقید کے بارے میں، جو ہمارے زمانے میں مروّج
ہے، اپنی رائے کا پورے طور پر اظہار کروں۔ میری خواہش تو یہ ہے کہ میں آپ کی توجہ اس تنقید کی
طرف مبذول کراؤں جس کی قلب ماہیت کالرج سے شروع ہوئی اور جو بہت تیزی کے ساتھ گزشتہ
پچیس سال میں مروّج و مقبول ہوئی ہے۔ تنقید کی یہ تیز رفتاری ایک طرف تو سماجیات کے تعلق
سے پیدا ہوتی ہے اور دوسرے کالجوں اور یونیورسٹیوں میں ادب کی بڑھتی ہوئی تعلیم (جس میں معاصر
ادب بھی شامل ہے) کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ میں اس تبدیلی یا قلب ماہیت کو برا نہیں سمجھتا۔
کیونکہ یہ تو مجھے ناگزیر معلوم ہوتی ہے۔ بے یقینی کے دور میں، ایک ایسے دور میں جہاں انسان نئی
سائنس سے بوکھلا کر رہ گیا ہے۔ جہاں تمام پڑھنے والوں میں مشترک عقائد، مفروضے اور پس
منظر ناپید ہو گئے ہیں، کوئی علاقہ ایسا نہیں ہے جسے ممنوع قرار دیا جا سکے۔ لیکن اس تمام تنوع
کے باوجود ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ آخر وہ کون سی چیز ہے جسے تمام ادبی تنقید میں مشترک
ہونا چاہیے۔ تیس سال پہلے میں نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادبی تنقید کا فریضہ یہ ہے کہ وہ
ادب سے لطف اندوز ہونے کی قوت اور اس کی تفہیم کو آگے بڑھائے۔ لیکن اب میں اس بات

میں صرف اتنا اضافہ اور کروں گا کہ اس میں یہ منفی رویہ بھی مضمر ہے کہ ہم دیکھیں کہ آخر وہ کون سی چیزیں ہیں جن سے ہمیں لطف اندوز نہیں ہونا چاہیئے کیونکہ بسا اوقات نقاد سے یہ کام بھی لیا جاتا ہے کہ وہ دوسرے درجے کی چیزوں اور ذہنی فریب کاریوں کی مذمت کرے۔ حالانکہ نقاد کا یہ منصب ثانوی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ اس کا اصل منصب یہ ہے کہ وہ قابلِ تعریف چیزوں کی تعریف و توصیف کرنے کا شعور رکھتا ہو۔ اس بات پر میں خاص طور سے زور دینا چاہتا ہوں کہ میں 'تفہیم' اور 'لطف اندوزی' کو الگ الگ چیزیں نہیں سمجھتا۔ ایک کا تعلق ذہن سے ہے اور دوسری کا جذبات سے۔ 'تفہیم' سے میری مراد تشریح نہیں ہے۔ حالانکہ اس چیز کی تشریح جو قابلِ تشریح ہو، اکثر تفہیم کا ایک ذریعہ بن سکتی ہے۔ میں یہاں ایک سیدھی سادی سی مثال پیش کروں گا۔ چوسر کو سمجھنے کے لئے بنیادی طور پر یہ ضروری ہے کہ ہم متروک الفاظ اور ان کی نامانوس شکلوں سے واقف ہوں۔ اس واقفیت کو ہم تشریح کا نام دے سکتے ہیں لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک شخص چوسر کے الفاظ، املا، قواعد اور نحو سے واقف ہو اور یہ بھی مان لیا جائے کہ وہ شخص چوسر کے دَور سے' اس دور کے عادات و اطوار اور عقائد سے' اس دور کے علم و فضل اور جہالت سے بھی خوب واقف ہو لیکن ان سب باتوں کے باوجود وہ شاعری کی تفہیم نہ کر سکے۔ کسی نظم کی تفہیم کے معنی یہ نہیں کہ اس نظم سے صحیح طور پر لطف اندوز ہوا جا سکے۔ اب یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ کسی نظم سے اتنا لطف اٹھایا جائے جتنی اس نظم میں لطف اندوزی کی صلاحیت موجود ہے حالانکہ کسی غلط فہمی کی بنا پر کسی نظم سے لطف اندوز ہونے کے معنی یہ نہیں کہ ہم دراصل اس نظم سے نہیں بلکہ خود اپنے دماغ کی قلبِ ماہیت سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ زبان کا برتنا ایک ایسی مشکل چیز ہے کہ یہاں لطف اندوز ہونا، اور کسی چیز سے لطف اندوزی حاصل کرنا، کے معنی میں بھی فرق پیدا ہو جاتا ہے یعنی اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوز ہوتا ہے تو اس کے معنی اس سے مختلف ہوں گے اگر یہ کہا جائے کہ کوئی شخص شاعری سے لطف اندوزی حاصل کرتا ہے۔ 'لطف' کے معنی بھی اس چیز کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں جس سے یہ لطف پیدا ہوتا ہے۔ مختلف نظمیں مختلف قسم کی آسودگیاں بہم پہنچاتی ہیں۔ یہ بات درست ہے

تنقید کے حُدود

کہ ہم کسی نظم سے اس وقت تک لطف اندوز نہیں ہوسکتے جب تک ہم اسے سمجھ نہ لیں اور برخلاف اس کے یہ بات بھی اتنی ہی صحیح ہے کہ ہم اس نظم کو اس وقت تک پورے طور پر نہیں سمجھ سکتے جب تک ہم اس سے لطف اندوز نہ ہونے لگیں۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ اس سے صحیح طور پر اور صحیح حد تک دوسری نظموں کے تعلق سے لطف اندوز ہوا جائے۔ (کسی ایک نظم اور دوسری نظموں سے لطف اندوز ہونے کے باہمی رشتے سے "مذاق" کا پتہ چلتا ہے)۔ اس بات کے اظہار کی چنداں ضرورت نہیں ہے کہ اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ خراب نظموں سے لطف اندوز نہیں ہونا چاہیئے تاوقتیکہ ان کی خرابی اس قسم کی نہ ہو کہ وہ ہمارے احساسِ مزاح کو بیدار کرتی ہوں۔

میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہوسکتا ہے کہ تفہیم کے لئے پہلے تشریح کی ضرورت پڑے بہرحال مجھے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں کچھ شاعری بغیر تشریح ہی کے سمجھ لیتا ہوں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ زیادہ تر شاعری میں مجھے کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی جس کی تشریح کی جائے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو کسی نظم کی تفہیم میں مجھے سہارا دے کر میری لطف اندوزی کو دوبالا کردے۔ جیسا کہ میں نے پہلے اشارتاً کہا ہے کہ بعض اوقات تو تشریح مجھے کسی نظم سے بحیثیت شاعری دور کردیتی ہے بجائے اس کے وہ مجھے تفہیم کی سمت میں آگے بڑھائے اور میری راہ نمائی کرے۔ میری بہترین دلیل اس سلسلے میں شاید یہ ہے کہ میں اس بات سے فریب نہیں کھاتا کہ میں شیکسپیئر یا شیلی کی شاعری کو سمجھتا ہوں بلکہ جب شیکسپیئر یا شیلی کے بہترین مصرعے میں آج بھی دہراتا ہوں تو مجھ میں وہی تڑپ اور لہر پیدا ہوجاتی ہے جو تڑپ اور لہر مجھ میں اس وقت پیدا ہوئی تھی جب آج سے پچاس سال پہلے میں نے انہیں پڑھا تھا۔

ادبی نقاد اور اس نقاد میں جو ادبی تنقید کی حُدود سے تجاوز کرگیا ہے یہ فرق نہیں ہے کہ ادبی نقاد خالصًا ادبی ہوتا ہے یا اس کی اور کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ وہ نقاد جو ادب کے سوا کسی دوسری چیز میں دلچسپی نہیں رکھتا اس کے پاس کہنے کے لئے بھی بہت کم ہوتا ہے کیونکہ ایسے میں اس کا ادب خالص ایک علیحدہ اور منقطع سی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ شاعر شاعری کے علاوہ

بھی کچھ دلچسپیاں رکھتا ہے کیونکہ ان کے بغیر اس کی شاعری خالی خالی سی رہے گی۔ شاعر اس لئے
شاعر ہے کہ اس کی غالب دلچسپی یہ ہے کہ وہ اپنے تجربات اور اپنے خیال کو (تجربہ اور سوچنے کے معنی یہ نہیں
کہ وہ شاعری کے علاوہ کچھ اور دلچسپیاں بھی رکھتا ہے) شاعری کا جامہ پہنا دے۔ اس طرح وہ
نقاد ادبی نقاد کہلائے جانے کا مستحق ہے جس کی بنیادی دلچسپی یہ ہے کہ وہ اپنے پڑھنے والوں میں
شاعری کی تفہیم پیدا کرے اور ان میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کے جذبے کو ابھارے۔ اس
کے لئے ضروری ہے کہ وہ شاعر کی طرح دوسری چیزوں میں بھی دلچسپی رکھے۔ کیونکہ ادبی نقاد کی حیثیت
صرف کسی فنی ماہر کی نہیں ہے جس نے اصول و ضوابط سیکھ لئے ہیں جن کی پابندی ان لکھنے والوں
کو کرنی چاہیئے جن پر وہ تنقید کر رہا ہے۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ ایک پوری اکائی کی حیثیت
رکھتا ہو۔ ایک ایسا آدمی ہو جس کے اپنے عقائد اور اصول ہوں جس کے پاس علم بھی ہو اور زندگی
کا تجربہ بھی۔

اب ہم یہ سوال کسی ایسی تحریر کے بارے میں اٹھا سکتے ہیں جو ادبی تنقید کی حیثیت سے
ہمارے سامنے آئی ہو۔ کیا اس تحریر کا مقصد یہ ہے کہ وہ تفہیم پیدا کرے اور ہماری لطف اندوزی
میں اضافہ کرے! اگر ایسا نہیں ہے تو ممکن ہے کہ وہ تحریر کوئی مفید اور جائز سرگرمی کی حیثیت
رکھتی ہو اور ہم اسے نفسیات، عمرانیات، منطق، تعلیمات یا اس قسم کے کسی دوسرے نام سے
موسوم کر دیں۔ ایسی تحریروں کے بارے میں کوئی فیصلہ ماہرین فن ہی کر سکتے ہیں اہل علم و ادب نہیں
کر سکتے۔ ہمیں سوانح عمری اور تنقید میں بھی امتیاز کرنا چاہیئے۔ عام طور پر سوانح عمری تشریحات کے
سلسلے میں ایک مفید چیز ہے جس کے ذریعہ تفہیم کے لئے راستہ کھل جاتا ہے لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے
کہ سوانح ہماری توجہ شاعری سے ہٹا کر شاعر کی طرف مبذول کر دے۔ ہمیں چاہیئے کہ ایسے میں ہم
شاعر کے دورِ حیات، اس کے زمانے کے سماجی حالات اور وہ مروجہ خیالات جو اس کی تحریروں
میں ظاہر ہوئے ہیں اور اس کے زمانے میں وہاں کی حالت کو شاعری کی تفہیم کے ساتھ خلط ملط نہ
کر دیں۔ ایسا علم ممکن ہے شاعری کی تفہیم کے سلسلے میں اہمیت رکھتا ہو۔ مزید برآں یہ کہ اس کی اپنی

جگہ وہی اہمیت ہو جو تاریخ کی ہوتی ہے لیکن شاعری کی توصیف کے لئے یہ چیزیں ہمیں دروازے تک تو لے جا سکتی ہیں لیکن اس کے بعد ہمیں اپنا راستہ خود تلاش کرنا ہوتا ہے کیونکہ علم و آگاہی کے حصول کا مقصد بنیادی طور پر یہ نہیں ہے کہ ہم خود کو کسی دُور دراز کے زمانے میں محسوس کرنے لگیں تاکہ جب ہم اس زمانے کی شاعری کا مطالعہ کریں تو اسی طرح سوچ سکیں اور اسی طرح محسوس کر سکیں جس طرح اس شاعر کے ہم عصروں نے سوچا اور محسوس کیا تھا۔ حالانکہ اس تجربہ کی اپنی جگہ قدر و قیمت ہے۔ اس طرح ہم غالباً خود کو اپنے زمانے کے قید و بند سے آزاد کر لیتے ہیں تاکہ ہم براہ راست تجربہ حاصل کر سکیں اور اس شاعری سے فوری ربط و تعلق پیدا کر سکیں۔ اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ جو بات سیفو کی کسی بھی اوڈ (Ode) کو پڑھنے کے لئے اہمیت رکھتی ہے وہ یہ نہیں ہے کہ ہم تخیل کی مدد سے خود کو دو ہزار پانچسو سال پہلے کے یونان میں لے جائیں بلکہ دراصل اہمیت اس تجربے کی ہے جو مختلف زبانوں اور زمانوں کے ان تمام بنی نوع انسان کے لئے یکساں ہے جن میں شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت موجود ہے ——— وہ شعلہ جو دو ہزار پانچ سو سال کو آناً فاناً میں پار کر سکتا ہے اس لئے وہ نقّاد جس کا میں بے حد ممنون ہوں وہ ہے جو مجھے شاعری میں ایسی چیز دکھا سکے جو اس سے پہلے میں نے کبھی نہیں دیکھی تھی یا اگر دیکھی بھی تھی تو تعصب کی آنکھ سے دیکھی تھی۔ وہ اس چیز سے صرف میرا آمنا سامنا کرا دے اور اس کے بعد مجھے تنہا چھوڑ دے۔ اس لئے کہ اس سے آگے مجھے اپنے شعور و ادراک، ذہانت و عقل پر بھروسہ کرنا چاہیئے۔

اگر ادبی تنقید میں سارا زور تفہیم پر صرف کر دیں تو ایسے میں یہ خطرہ ہے کہ ہم کہیں تفہیم سے پھر تشریح کی طرف نہ چلے جائیں۔ ایسے میں یہ خطرہ بھی ہے کہ تنقید کو کہیں اس طرح نہ استعمال کرنے لگیں جیسے وہ کوئی سائنس ہے۔ تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ وہ سائنس بن سکتی ہے۔ اس کے برخلاف اگر ہم لطف اندوزی پر زیادہ زور دیں گے تو ہم داخلی اور تاثراتی تنقید کی طرف چلے جائیں گے اور اس طرح ہم لطف اندوزی سے بھی زیادہ فائدہ نہ اٹھا سکیں گے اور

تنقید کے حدود

ہماری یہ لطف اندوزی صرف تفریح طبع اور وقت گزاری بن کر رہ جائے گی تینتیس سال پہلے تنقید نے تاثراتی تنقید کی شکل اختیار کر لی تھی اور اسی چیز سے چڑ کر میں نے "تنقید کے منصب" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا۔ اب مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ آج ہمیں تشریحی تنقید سے چوکنا رہنے کی ضرورت ہے لیکن یہ بات کہہ کر میں آپ پر یہ اثر چھوڑنا نہیں چاہتا کہ میں اپنے زمانے کی تنقید کو رد کرنا چاہتا ہوں۔ یہ آخری تیس سال برطانیہ اور امریکہ دونوں ملکوں میں ادبی تنقید کے بہترین سال ہیں ممکن ہے آئندہ یہ اور زیادہ شاندار اور بہتر معلوم ہوں ــ لیکن اسے کون جانتا ہے؟

۱۹۵۶ء

کتابیات

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

منظومات۔ Ara Vos Prec مطبوعہ ۱۹۲۰
اس مجموعہ میں Prufrock جو ۱۹۱۷ء میں شائع ہوئی
تھی اور وہ نظمیں جو ۱۹۱۹ء میں Poems کے نام سے شائع ہوئی تھیں یکجا کر دی
گئی ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ اور نظموں کا اضافہ بھی کیا گیا ہے۔ ایلیٹ کی مشہور نظم
Gerontion بھی اس مجموعہ میں شامل ہے۔

Poems 1909-1925 مطبوعہ ۱۹۲۵ء
اس مجموعہ میں Ara Vos Prec (۱۹۲۰) کی ساری
نظمیں شامل ہیں اور ساتھ ساتھ ایلیٹ کی عہد آفریں نظمیں The Westeland ۱۹۲۲ء
اور The Hollowmen بھی اسی مجموعہ میں شامل ہیں۔

Selected Essays ۱۹۱۷۔۱۹۳۲۔ مطبوعہ ۱۹۳۲
اس مجموعہ میں ایلیٹ کے متفرق لیکن اہم مضامین شامل ہیں۔
اس مجموعہ میں وہ مضامین بھی شامل ہیں جو اس سے پہلے کتابی شکل میں The Sacred
wood (۱۹۲۰) اور For Lancelot Andrews (۱۹۲۸) کے نام سے

کتابیات

شائع ہو چکے تھے۔

Essays Ancient and Modern مطبوعہ ۱۹۳۶ء

اس مجموعہ میں سوائے چند مضامین کو چھوڑ کر، جنھیں ایلیٹ شامل کرنا نہیں چاہتا تھا، سارے مضامین وہی ہیں جو For Lancelot Andrews میں شامل ہیں۔ اس کے علاوہ دو دیباچے بھی شامل کر دیئے ہیں جو اس نے پاسکل کی Pensees اور ٹینی سن In Memoriam پر لکھے تھے۔

Collected Poems ۱۹۰۹ - ۱۹۳۵ مطبوعہ ۱۹۳۶ء

اس مجموعہ میں وہ نظمیں شامل ہیں جو ۲۵ء میں Poems کے نام سے شائع ہو چکی تھیں۔ ان کے علاوہ Ash Wednesday (۱۹۳۰ء) Ariel Poems Unfinished Poems Minor Poems ڈرامہ The Rock کے کورس (۱۹۳۴ء) اور Burnt Norton بھی شامل ہیں۔ بعد میں اس مجموعے کے دو مجموعے بنا دیئے گئے۔ ایک The Westeland And Other Poems (۱۹۴۰ء) کے نام سے شائع ہوا اور دوسرا Later Poems ۲۵ء-۳۵ء (فیبر لائبریری ۱۹۴۱ء) کے نام سے شائع ہوا۔ یہ دونوں مجموعے ۴۸ء میں دوبارہ ایلیٹ کو نوبل پرائز ملنے کے فوراً بعد Penguine Books میں بھی شائع ہوئے۔

The Use of Poetry and the Use of Criticism تنقید ۱۹۳۳ء

اس کتاب کا ذیلی عنوان یہ ہے Studies in the Relationcf Crit'cism to the Poetry in England

یہ وہ لیکچر ہیں جو ہارورڈ یونیورسٹی میں اس وقت دیئے گئے تھے۔ جب ٹی ایس ایلیٹ ۳۲ء ۱۹۳۳ء میں چارلس ایلیٹ نورٹن پروفیسر شپ

کتابیات

آف پوئٹری کے عہدہ پر مامور تھا۔

Murder in Cathedral مطبوعہ ۱۹۳۵ (منظوم ڈرامہ)

یہ منظوم ڈرامہ اسٹیج کے لئے لکھا گیا تھا۔ اس کے بعد کے ایڈیشنوں میں کچھ تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں، دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۶ء میں تیسرا ۱۹۳۷ء میں اور چوتھا ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔ اس ڈرامے کی فلم اسکرپٹ ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی۔ جس میں اصل کے مقابلہ میں کافی تبدیلیاں کی گئی ہیں۔

The Family Renuion مطبوعہ ۱۹۳۹ء (منظوم ڈرامہ)

Old Possum's Book of Practical Cats (1939) مطبوعہ ۱۹۳۶ء (منظومات)

خیالی بلیوں کی منظوم سوانح عمریاں۔ یہ مجموعہ بچوں کے لئے لکھا گیا تھا۔ ایلیٹ نے اپنے مجموعے پر اپنا نام نہیں ڈالا، بلکہ ایک فرضی نام سے جو ایذرا پاؤنڈ نے وضع کیا تھا، شائع کیا۔

The Idea of Christian Society مطبوعہ ۱۹۳۹ء (سماجیات)

Four Quartets مطبوعہ نیویارک ۱۹۴۳ء (منظومات)

اس کا پہلا انگریزی ایڈیشن ۱۹۴۴ء میں شائع ہوا۔ ہر Quartet شروع میں الگ الگ کتابچہ کی شکل میں شائع ہوا۔ Burnt Norton پہلے پہل Collected Poems کے اس ایڈیشن میں شامل تھا جو ۱۹۳۶ء میں شائع ہوا East Coker ۱۹۴۰ء میں The Dry Salvages ۱۹۴۱ء میں اور Little Gidding ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعہ کا فرانسیسی ایڈیشن ۱۹۵۰ء میں پیرس سے شائع ہوا۔ فرانسیسی ترجمہ P. Leyris نے کیا تھا۔

What is a Classic? مطبوعہ ۱۹۴۵ء (تنقید)

کتابیات

یہ وہ خطبہ ہے جو ۱۶ اکتوبر ۱۹۴۴ء کو ورجل سوسائٹی کے سامنے پڑھا گیا۔ پہلے پہل یہ الگ کتابی شکل میں شائع ہوا۔ بعد میں اسے ایلیٹ کے تنقیدی مجموعہ On Poetry and Poets مطبوعہ ۱۹۵۷ء میں شامل کر دیا گیا۔

Notes Towards The Def init on of Culture مطبوعہ ۱۹۴۸ء (ثقافیات)

The Cocktail Party مطبوعہ ۱۹۵۰ء (منظوم ڈرامہ)

On Poetry and Poets مطبوعہ ۱۹۵۷ء (تنقید)

اس مجموعہ میں وہ لیکچر بھی شامل ہیں جو الگ کتابی شکل میں شائع ہو چکے تھے مثلاً What is a Classic اور Poetry and Drama ان کے علاوہ پانچ مضامین شاعری و تنقید سے متعلق ہیں اور باقی نو مضامین مختلف شعراء کے تنقیدی مطالعوں پر مشتمل ہیں۔

اس فہرست میں تفصیل سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ جن لوگوں کو ایلیٹ کی تصانیف اور متفرق تحریروں سے متعلق مزید تفصیل کی ضرورت ہو وہ ٹی ایس ایلیٹ۔ اے ببلیوگرافی مرتبہ ڈونلڈ گیلپ مطبوعہ فیبر اینڈ فیبر، لندن ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ ترمیم و اضافہ کے ساتھ اس کا نیا ایڈیشن ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا ہے۔

ان کے علاوہ ایلیٹ نے بہت سی نظمیں اور متعدد مضامین بھی لکھے جو دوسرے مصنفین کی تقریباً ستر کتابوں میں شامل ہیں۔ وہ نظمیں یا نثری تحریریں، (جن میں تبصرے، براڈکاسٹ، لیکچر اور تشریحات شامل ہیں) جو اس نے اپنے سہ ماہی رسالے Criterion کے لئے لکھیں، ان کی تعداد پانچ سو کے لگ بھگ ہے۔ ان میں سے اکثر نہ تو کسی کتاب میں شامل ہیں اور نہ دوبارہ شائع ہوئیں۔

ایلیٹ نے اپنے دیباچہ کے ساتھ متعدد مجموعے بھی

کتابیات

مرتب کئے ہیں۔

Selected Poems ایذرا پاؤنڈ مطبوعہ ۱۹۲۸ء

Selected Poems مطبوعہ ۱۹۳۵ء

A Choice of Kipling's Verse مطبوعہ ۱۹۴۱ء

A Selection of Joyce's Prose مطبوعہ ۱۹۴۲ء

English Poetry Literary Essays of Ezra Pound

Night Wood The Dark Side of the Moon وغیرہ وغیرہ خاص

اہمیت رکھتے ہیں۔ ۱۹۵۸ء میں پال والیری کے مضامین کا مجموعہ انگریزی میں ایلیٹ کے

دیباچہ کے ساتھ The Art of Poetry کے نام سے شائع ہوا ہے۔

Penguine نے بھی اس کی نظم اور نثر کے انتخاب الگ الگ شائع کئے ہیں۔

اس کا آخری منظوم ڈرامہ (The Elderly

Statesman) فیبر اینڈ فیبر سے شائع ہوا۔ مطبوعہ لندن ۱۹۵۹ء

ایلیٹ کے انتقال (۱۹۶۵ء) کے بعد فیبر اینڈ فیبر سے

نو لیکچرز، خطبات اور مضامین کا ایک اور مجموعہ To Criticise the Critic

کے نام سے شائع ہوا۔ مطبوعہ لندن ۱۹۶۵ء

۲

ذیل میں ان مضامین یا کتابوں کے نام درج کئے

جاتے ہیں جو ایلیٹ کی شاعری یا تنقید پر روشنی ڈالتے ہیں۔

Poetry Volume X Chicago. 1917 ایذرا پاؤنڈ نے ایلیٹ کی مشہور نظم

Prufrock پر اپنے انداز میں تبصرہ کیا ہے۔

کتابیات

The Lamp And The Lute مصنّفہ بونامی ڈوبری۔ آکسفورڈ ۱۹۲۹ء

اس میں ایلیٹ کی ابتدائی تحریروں پر ایک تنقیدی مضمون بھی شامل ہے۔

Axel's Castle مصنّفہ ایڈمنڈ ولسن۔ نیویارک ۱۹۳۱ء

اس کتاب کے ایک حصّہ میں ایلیٹ کی شاعری اور تنقید کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ مضمون اپنے نقطۂ نظر کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔

T.S. Eliot مصنّفہ T MacGreevy مطبوعہ ۱۹۳۱ء

ایک مختصر مطالعہ اور پہلی کتاب جو ایلیٹ کی شاعری اور تنقید پر لکھی گئی ہے۔

New Bearings in English Poetry مصنّفہ F.R. Leavis مطبوعہ ۱۹۳۲ء

اس کتاب کے ایک حصّہ میں ایلیٹ کی شاعری کا ایک نئے انداز سے جائزہ لیا گیا ہے۔

The Critical Ideas of T.S. Eliot مصنّفہ A. Oras مطبوعہ ۱۹۳۲ء

The Harvard Advocate. شمارہ CXXXV.3 مطبوعہ ۱۹۳۸ء

اس شمارہ میں ایلیٹ کی ادبی خدمات کا جائزہ لیا گیا ہے

Four Quartets Rehearsed مصنّفہ P Raymond

ایک تنقیدی مضمون جس میں Four Quartet کی تشریح کی گئی ہے۔

T.S. Eliot - A Study مطبوعہ ۱۹۴۷ء

اس میں ایلیٹ کے بارے میں آٹھ مضامین شامل ہیں اور ایک

کتابیات

ببلیوگرافی بھی ۔

T.S. Eliot: A Selected Critique. مرتبہ L. Unger
مطبوعہ نیویارک ۱۹۴۸ء

اس مجموعہ میں کتنیس اقتباسات شامل ہیں اور ان کتابوں
کی ایک فہرست بھی شامل ہے جو ایلیٹ نے تصنیف کیں یا ایلیٹ کے متعلق ۱۹۴۸ء تک لکھی گئیں
یہ وہ سال ہے جب ایلیٹ کو ادب کا نوبل پرائز دیا گیا تھا ۔

T.S. Eliot: A Symposium مطبوعہ ۱۹۴۸ء مرتبہ Richard March
اور Tambimuttu

ایلیٹ کی ساٹھویں سالگرہ کے موقع پر خراج تحسین پیش
کرنے کے لئے اس کے دوستوں اور نقادوں نے جو مضامین لکھے وہ سب اس مجموعہ میں یکجا
کر دیئے گئے ہیں جن کی تعداد ۴۷ ہے ۔

The Art of T.S. Eliot مصنفہ Helen Gardener مطبوعہ ۱۹۴۹ء
ایک بہترین تنقیدی مطالعہ ———— ایلیٹ کی
شاعری اور منظوم ڈراموں کو سمجھنے کے سلسلے میں خاص اہمیت رکھتا ہے ۔

D.E.S. Maxwell کی کتاب The Poetry of T.S. Eliot بھی ایک دلچسپ
مطالعہ ہے ۔ مطبوعہ راؤٹ لیج اینڈ پال لندن ۱۹۵۲ء

A Reader's Guide to T.S. Eliot مصنفہ George Williamson
مطبوعہ نیویارک ۱۹۵۳ء

اس کتاب میں ایلیٹ کی ہر نظم کا الگ الگ جائزہ لیا گیا
ہے ۔ اسی مصنف نے ایک اور کتاب The Talent of T.S. Eliot کے نام سے
بھی لکھی ہے ۔

کتابیات

اس کے علاوہ یہ کتابیں ایلیٹ کے سلسلے میں مفید اور
بی نقطۂ نظر سے قابل قدر ہیں

F Matthiessen مصنّفہ The Achievement of T S. Elic
مطبوعہ اکسفورڈ یونیورسٹی پریس سنہ ۱۹۵۸ء

H. Kenner مصنّفہ The Invisible Poet
مطبوعہ میتھوئن لندن سنہ ۱۹۶۵ء

Northarop Frye. مصنّفہ T.S. Eliot
مطبوعہ اولیور اینڈ بوئڈ لندن سنہ ۱۹۶۳ء

بال چندر راجن : T.S. Eliot: A Study of his Writing.
مطبوعہ ڈوبسن لندن سنہ ۱۹۶۷ء

۳

ذیل میں ان مضامین کی فہرست دی جاتی ہے جن کا ترجمہ کیا گیا ہے۔

1. The Social Function of Poetry 1945
2. The Three Voices of Poetry 1953
3. The Music of Poetry 1942
4. The Poetry and Drama 1949
5. Poetry and propaganda 1930
6. Baudelaire 1930
7. Tradition and the Individual Talent 1917
8. What is a Classic? 1944
9. Religion and Literature 1935

10. Literature and the Modern World, 1933

11. Literature and Journalism — from "Charles Whibley" 1931

12. The Function of Criticism 1923

13. Experiment in Criticism 1929

14. The Frontiers of Critism. 1956

مختصر سوانح ایلیٹ

۱۸۸۸ء: تھامس اسٹرنس ایلیٹ (ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ) کی پیدائش سینٹ لوئی، مسوری (امریکہ) میں ہوئی۔

۱۹۰۶ - ۱۹۱۰۔ ہارورڈ میں زیر تعلیم رہا۔

۱۹۱۰ - ۱۹۱۱۔ فرانس و جرمنی میں ادب و فلسفہ کی تعلیم حاصل کرتا رہا۔

۱۹۱۱ - ۱۹۱۴۔ ہارورڈ میں زیر تعلیم رہا اور گریجویشن کیا۔

۱۹۱۴ - ۱۹۱۵۔ جرمنی میں تھا کہ جنگ چھڑ گئی۔ انگلستان آکر آکسفورڈ میں مقیم ہو گیا جولائی ۱۹۱۵ء میں وائی وئین ووڈ سے شادی کی۔

۱۹۱۵ - ۱۹۱۶۔ ایک اسکول میں ٹیچر کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔

۱۹۱۷ - ۱۹۲۰۔ لائیڈ بنک میں ایک کلرک کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔

۱۹۲۱ - ۱۹۲۲۔ "دی ڈائل" کا نامہ نگار مقرر ہوا۔

مختصر سوانح ایلیٹ

۱۹۲۲ء۔ اکتوبر ۱۹۲۲ء میں اپنا ادبی رسالہ "کرائی ٹیرئین" جاری کیا۔

۱۹۲۵ء۔ لندن کے مشہور اشاعت گھر "فیبر اینڈ فیبر" سے وابستہ ہو گیا۔ یہ تعلق مرتے دم تک قائم رہا۔

۱۹۲۷ء۔ انگلستان کی شہریت حاصل کی۔

۱۹۴۷ء۔ طویل علالت کے بعد اس کی پہلی بیوی کی وفات۔

۱۹۴۸ء۔ ادب کا نوبل پرائز ملا۔

۱۹۵۷ء۔ اپنی سکریٹری ویلیری فلیچر سے شادی کی۔

۱۹۶۵ء۔ وفات پائی۔

ایلیٹ کی تصانیف و تخلیقات کی تفصیل "کتابیات" میں درج ہے۔